МІРЪ
Искусства

Томъ 2

1899

М. С.

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/miriskusstva2189unse

МIРЪ
ИСКУССТВА

МІРЪ ИСКУССТВА

ТОМЪ ВТОРОЙ

№ 13-24

С.ПЕТЕРБУРГЪ
1899

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 28-го декабря 1899 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Эдуарда Гоппе,
Вознесенскій пр. № 53.

Содержаніе.

Тома перваго и втораго *).

I. Иллюстраціи.

1. Въ текстѣ.

Стр.

Абрамцево, село:
Деревянное производство. Кресло по старинному образцу 56
Комната въ русскомъ стилѣ 30
Гончарное производство 202, 203
Церковь: Наружный видъ 151
Иконостасъ 152
Изразцовая печь 153
Деталь. 154
Рисунокъ часовни 154
Клиросъ 155
Проэктъ церкви 155
Алексѣевъ, А. Наводненіе 7-го ноября 1824 г. (Муз. Имп. Ал. III) . . . . II, 22
Аманъ Жанъ. Портретъ. 92
Бакстъ, Л. Рисунки 148, 149
Барщевскаго, снимки съ фотографій:
Мѣдная ендова XVII в. 34
Георгіевскій соборъ въ Юрьевѣ-Польскомъ 35
Изразцы церкви Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ 36, 89
Благовѣщенская церковь въ селѣ Тайницкомъ, XVII в 86
Входъ въ церковь Іоанна Лѣствичника, (с. Гороховецъ, Владим. губ.) XVII ст. 87
Алтарное окно церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ, XVII ст. 87
Часовня Ѳедоровскаго монастыря (близъ г. Переяславля Залѣсскаго)XVII ст. . 88
Мѣдная ладоница XVII в. 136
Старинныя русскія вышивки . . . 60, 61, 137
Шитая пелена XVI въ 137

Стр.

Верхнеспасскій соборъ въ Московскомъ Кремлѣ. 138
Каменное изваяніе въ Георгіевскомъ соборѣ, въ Юрьевѣ-Польскомъ 138
Рождественская церковь въ Нижнемъ Новгородѣ. 204
Остатки стариннаго иконостаса 204
Паперть въ церкви Воскресенія, въ Ростовѣ. 205
Наличникъ окна въ Рождественскомъ монастырѣ, во Владимірѣ, ... 206
Церковь Вознесенія въ с. Коломенскомъ II, 88
Башня Симонова Монастыря въ Москвѣ II, 89
Дверь въ Борисоглѣбскомъ Монастырѣ II, 90
Деревянная церковь въ Костромск. губ. II, 92
Церковь Благовѣщенія въ Юрьевѣ Польскомъ . . . . . II, 172
Колокольня церкви Никиты муч. въ Ярославлѣ . . . . . II, 173
Бенаръ, А. Улица на Востокѣ 103
Бердслей, О. († 1898). Рисунки 54
Бернъ-Джонсъ, Э. (1833 — 1898). Ликъ ужаса 55
Билибинъ, И. Заставка 195
Виньетка . . . . . II, 92
Бломстедъ, В. Зимній день (собств. кн. М. К. Тенишевой.). 109
Кладбище. 113
Восходъ луны 116
Больдини, Д. Портретъ 98
Портретъ Дж. Уистлера . . . . . II, 62
Боровиковскій, В. (1757—1825). Портретъ А. Ѳ Лабзина (Третьяковск. галл.) . . . 134
Женскій портретъ (тамъ-же). 135
Боткина, П. Д., коллекція въ Москвѣ. Г. Морò 53

*) Нумера страницъ, передъ которыми поставлена римская цифра „II“ относятся ко второму тому. Остальные же къ первому.

Стр.

Миллэ, Ж. . . . . II, 165
Боткина, С. С., колл. въ Петербургѣ:
Васнецовъ, В. 3
Кипренскій, О. . . . . II, 12, II; 15
Теребеневъ. М. . . . . II, 24; 25
Зеленцовъ, К. . . . . II, 34
Сомовъ, К. . . . . II, 131
Бразъ, І. Рисунокъ 149
Портретъ А. П. Соколова . . . . . II, 73
Брюлловъ, К. (1799—1852) Всадница (Третьяковская, галл.). 131
Портретъ Н. Кукольника (тамъ-же) . . . 132
» П. Кукольника (тамъ-же) . . 133
Портретъ г-жи Тонъ. (Третьяковск. галл.). II, 30
Портретъ. (Муз. Имп. Ал. III.). . . . II, 31
Портретъ Шишмаревыхъ. (Муз. Имп. Ал. III.) . . . . . II, 32
Портретъ Г. Гверацци (собств. И. С. Остроухова.) . . . . . II, 33
Портретъ . . . . . II, 177
Портретъ . . . . . II, 178
Портретъ . . . . . II, 179
Бэртсонъ, А. Каналъ зимой . . . . . II, 141
Вакхъ и его геній. Античная бронза 156
Валлотонъ, Ф. Виньетки. 49, 141
Портретъ Достоевскаго (рис.) 143
Манифистація (рис.) 144
Лебеди (рис) 145
Казнь (рис.) 146
Убійство (рис.) 147
Васнецовъ, А. Декорація къ оперѣ Хованщина (Третьяковск. галл.) . . . 172, 173. 174
Васнецовъ, В. Заставка (въ краскахъ) . . 1
Витязь у трехъ дорогъ (собств. С. С. Боткина) 3
Адамъ и Ева эскизъ (Третьяковск. галл.) . 4
Пейзажъ (собств. М. Ф. Якунчиковой) . 5
Св. Никита, эскизъ. (Третьяковск. галл.) . 6
Св. Несторъ Лѣтописецъ эскизъ (тамъ-же) 6
Св. Прокопій Устюжскій, эскизъ (тамъ-же) 6
Битва скиѳовъ, эскизъ (собств. И. С. Остроухова.) 8
Зима (собств. К. Д. Арцыбушева.) . . . 9
Рисунки. 7, 10
Рисунокъ блюда (Третьяковск галл.) . . 11
Орнаменты (тамъ-же) 12, 14, 15, 16
Шкафы. 13, 5
Проэктъ часовни 154
Проэктъ церкви 155
Веласкесъ, Діего (1599—1660) четыре рисунка изъ Альбертины въ Вѣнѣ и изъ музеевъ во Флоренціи и въ Лиллѣ . II, 42—44
Венеціановъ, А. (1779 — 1847)
Старикъ (Румянц. муз.) . . . . . II, 18
На пашнѣ. (Третьяковск. галл.) . . . II, 19
Собств. портретъ (Муз. Имп. Ал. III) . II, 20
Веренскіольдъ, Э. Рисунки къ норвежскимъ сказаніямъ 17, 18, 19, 20, 21, 22

Стр.

Врубель, М. Рисунокъ для израцовой печи . 63
Декоративная скульптура 84, 85
Проэктъ павильона 167
Изразцовый фризъ 167
Рисунки для гребня . . . . . II, 85
Изразцовыя печи . . . . . II, 86
Рисунокъ . . . . . II, 87
Вышивки, старинныя русскія 60, 61, 137
» Г-жи Давыдовой . . . 78, 79, 80, 81, 82
» Г-жи Чоколовой 188, 189, 190
Галленъ, А. Рисунки 109, 114
Подъ снѣгомъ 114
Свѣтлая ночь 115
Пиръ 118
Два снимка съ мастерской 120, 121
Рабочій станокъ 121
Уголъ комнаты 122
Проэктъ двери 122
Проэктъ столовой 123
Декоративный проэктъ 123
Угольный шкафъ 124
Столъ 124
Ex libris (7 рис.) 125, 126, 127
Стѣнные подсвѣчники 128, 129
Металлическія украшенія 128
Дверные замки 129, 130
Галлерея, Третьяковская въ Москвѣ:
Васнецовъ, В. . . . 4, 6, 11, 12, 14, 15, 16
Левитанъ, И. 23, 28
Брюлловъ, К. 131, 132, 133
Боровиковскій, В. 134, 135
Васнецовъ, А. 172, 173, 174
Толстой, Ѳ., гр. . . . . II, 3
Кипренскій, О. . . . . II, 7
Венеціановъ, А. . . . . II, 19
Легашевъ, А, ... II, 23
Тропининъ, В. . . . . II, 27
Брюлловъ, К. . . . . II, 30
Миллэ, Ж. . . . . II, 166
Галоненъ, П. У костра 111
Пейзажъ 117
Гейне, Т. Виньетка . . . . . II, 140, 174
Генсборо, Т. (1727 — 1786) Два портрета) . . . . . II, 47—48
Гойя, Ф. (1746—1828) Тссъ 176
Разсвѣтаетъ 177
Золотой клювъ 178
Никто насъ не разъединитъ 179
Снаряжаются 180
Ихъ побѣждаетъ сонъ 181
Ложе смерти 182
Варвары 183
Головинъ, А. Отрокъ Варѳоломей 99
Проэктъ русской столовой (см. Полѣнова, Е.).
Орнаментъ . . . . . II, 195, 200
Кресло . . . . . II, 198
Проэктъ обложки . . . . . II, 202
Давыдова, Н. Заставка и заглавная буква (въ краскахъ) 69

Стр.

Мотивъ для ковра 78
Рисунокъ для портьеры 79
» » скатерти 80
» » ковра 81
Мотивъ для скатерти 82
Рисунокъ для подушки 82
Даньянъ-Бувере. Голова Бретонки . . . 94
Портретъ художника (фотогр.) . . . . II, 77
Бретонка . . . . . II, 78
Мадонна . . . . . II, 79
Этюды . . . . . II, 80—81
Дворецъ Е. И. В. В. К. Бориса Владиміровича (5 фотогр. снимковъ) . II, 51, 52, 53, 54, 55
Дегазъ, Ш. На скачкахъ 96
Прачка 97
Жокеи 97
Примѣрка шляпы (паст.) 196
Репетиція танцевъ 197
Урокъ 198
Этюдъ 199
На скачкахъ 199
Передъ выходомъ 200
Передъ скачками (паст.) 201
Делаэршъ, А. Маіолика . . . . . II, 58
Дилль, Л. Пейзажъ 92
Домъ Игумнова въ Москвѣ, въ русск. стилѣ XVII в., по проэкту архитект. Поздѣева.
Общій видъ 64
Боковой фасадъ 65
Передняя 66
Входная лѣстница 67
Комната 68
Ендова, мѣдная, XVII ст. 34
Ернефельтъ, Е. Даль (собств. кн. М. К. Тенишевой) 110
Народная разсказчица 115
Этюдъ 118
Острова 119
Зейль, М. Архитектурныя украшенія . . 168, 169
Зеленцовъ, К. (1790—1845). Мастерская художника Басина. (Муз. Имп. Ал. III) II, 33
Мастерская художника (собр. С. С. Боткина) . . . . . II, 34
Игумнова, домъ—см. Домъ.
Изваяніе, каменное въ Георгіевскомъ соборѣ, въ Юрьевѣ-Польскомъ 138
Изразцы церкви Іоанна Предтечи, въ Ярославлѣ 36, 89
«Ирисъ», Финляндскія маіолоки завода . . 83
Казенъ, Ж. Мельница 99
Улица . . . . . II, 187
Вечеръ . . . . . II, 188
Пейзажъ . . . . . II, 189
Лунная ночь . . . . . II, 190
Пэйзажъ . . . . . II, 191
Кёппингъ, К. Стеклянныя издѣлія . . . . II, 56
Кипренскій, О. (1783—1836) Собств. портретъ. (Муз. Имп. Ал. III) . . . . . II, 5

Стр.

Рисунокъ (собств. И. С. Остроухова) . II, 6
Рисунокъ (собств. Е. Г. Шварца) . . . II, 6
Женскій портретъ (Третьяковск. галл.) . II, 7
Рисунокъ (собств. Е. Г. Шварца) . . . II, 8
Портретъ (собств. Е. Г. Шварца) . . . II, 9
Рисунокъ (собств. Е. Г. Шварца) . . . II, 12
Портретъ (собств. С. С. Боткина) . . . II, 12
Портретъ Томилова (собств. Е. Г. Шварца) . . . . . II, 13
Собствен. портретъ (Румянц. музей) . . II, 14
Портретъ (собств. С. С. Боткина) . . . II, 15
Портретъ (собств. Е. Г. Шварца) . . . II, 16
Рисунокъ (собств. Е. Г. Шварца) . . II, 17
Комната въ русскомъ стилѣ. 30
Кондеръ, Ш. Рисунокъ вѣера 170
Проэктъ театральнаго занавѣса 170
Вѣеръ, писанный на шелку 171
Коровинъ, К. Заставка (въ краскахъ) . . . 175
Декоративныя панно для Нижегородской выставки 1896 г. . . . . II, 146, 149, 160
Декоративныя панно для Парижской выставки 1890 г. II, 147, 148, 149, 150, 151, 152 153
Проэктъ кустарнаго отдѣла для Парижской выставки 1900 г. . . . . II, 160, 161
Рѣшетка . . . . . II, 148
Портретъ . . . . . II, 154
Ручей . . . . . II, 155
Этюдъ . . . . . II, 156
Сѣверная идилія . . . . . II, 157
Портретъ . . . . . II, 158
Испанки . . . . . II, 159
Сѣверное сіянье . . . . . II, 162
Виньетки . . . . . II, 155, 158, 159
Коровинъ, С. Въ церкви 184
У обѣдни 185
Избушка на курьихъ ножкахъ 186
Въ пути 187
Рисунокъ 187
Лагренэ, И. (1725—1805) Портретъ (собств. Д. А. Бенкендорфа) . . . . . II, 49
Ладоница XVII в. 136
Лансерэ, Е. Заставки . . . . . II, 41, 61, 175
Виньетки . . . . . II, 60, 156
Лапшина, В. Рисунокъ для ковра . . . . II, 59
Ларь, старинный; для продажи свѣчей. II, 201
Левитанъ, И. Мартъ (Третьяковск. галл.) . 23
Послѣдній снѣгъ (собств. г. Розенталь) . 24
Рисунокъ 25
Тихая обитель (собств. г. Алферова) . . 26
Сентябрскій день 27
На Волгѣ (Третьяковск. галл.) 28
Сумерки 104
Левицкій, Д. (1735—1822). Портретъ Е. И. Молчановой 38
Портретъ Г. И. Алымовой 39
» А. И. Левшиной 40
» Е. И. Нелидовой 41

Стр.

Портретъ Ѳ. С. Ржевской и кн. М. И. Давыдовой 42
Легашевъ, А. (1798—1865) Мужской портретъ (Третьяковск. галл.) . . . . . II, 23
Ленбахъ, Ф. Портретъ дѣвочки 106
Портретъ Момзена 143
Линдеманъ. Рисунокъ для ковра . . . . II, 59
Лепэръ, А. Пять гравюръ на деревѣ. II, 182—183
Луговская, Т. Рисунокъ для ковра . . . II, 59
Маіолика финляндская, завода «Ирисъ» въ Борго 83
Маіолика завода «Абрамцево» 202, 203
Малявинъ, Ф. Портретъ Ники 105
Рисунокъ 148
Портретъ . . . . . II, 74
Портретъ К. Сомова . . . . . II, 128
Пять рисунковъ . . . . . II, 184—186
Малютинъ, С. Заставка, въ краскахъ . . . II, 145
Мамонтовъ, А. Рѣзная рамка . . . . . II, 84
Маррисъ, Дж. Приморскій городъ . . . . II, 82
Пейзажъ . . . . . II, 83
Рисунокъ . . . . . II, 84
Миллэ, Ж. (1814—1875)
Пастушка . . . . . II, 163
Рисунокъ . . . . . II, 164
Пастухъ (Галл. П. Д. Боткина въ Москвѣ) II, 165
Угольщицы (Третьяковск. галл.) . . . II, 166
Стога сѣна (Собств. Родоконаки) . . II, 167
Собираніе хвороста (галл. Кушелева-Безбородко) . . . . . II, 168
Въ полѣ . . . . . II, 169
Морѣ, Г. (1826—1898) Источникъ (собств. П. Д. Боткина, въ Москвѣ) 53
Мунте, Э. Виньетки 17, 18, 19, 20, 22
Музей Императора Александра III, въ С.-Петербургѣ:
Соколовъ, П. 70, 75
Рѣпинъ, И. 158
Толстой, гр. Ѳ. . . . . II, 2
Кипренскій, О. . . . . II, 5
Венеціановъ, А. . . . . II, 20
Алексѣевъ . . . . . II, 22
Рейтернъ, Г. . . . . II, 29
Брюлловъ, К. . . . . II, 31, 32
Зеленцовъ, К. . . . . II, 33
Орловскій, А. . . . . II, 35
Музей, Историческій, въ Москвѣ:
Старинныя солоницы 31
Русская деревянная скамья 56
Деревянная утварь XVIII в. 58
Живопись на крышкѣ ларя XVII в. . . 59
Музей, Румянцевскій, въ Москвѣ:
Кипренскій, О. . . . . II, 14
Венеціановъ, А. . . . . II, 18
Нотбекъ, А. (1802—1866) Ein Phantasiestück (собств. И. С. Остроухова) . . . . . II, 26
Оберъ, А. Скульптура 191, 192, 193, 194
Окно, алтарное, церкви Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ. 88

Стр.

Орловскій, А. (1777—1832).
Рисунокъ (собств. Е. Г. Шварца) . . II, 34
Гвардеецъ (собств. Е. Г. Шварца) . . II, 35
Денди (Муз. Имп. Ал. III) . . . . . II, 35
Въ дорогѣ (коллекц. кн. Тенешевой) . II, 36
Голова . . . . . II, 37
Старикъ (Собств. Е. Г. Шварца) . . II, 38
Остроуховъ, И. С. Пейзажъ . . . . . II, 72
Остроухова, И. С. Коллекція, въ Москвѣ:
Васнецовъ, В. 8
Толстой, гр. Ѳ. . . . . II, 4
Кипренскій, О. . . . . II, 6
Чернецовъ, Н. . . . . II, 24
Нотбекъ, А. . . . . II, 26
Тропининъ, В. . . . . II, 27
Брюлловъ, К. . . . . II, 33
Пелена, шитья XVI в. 137
Полѣнова, Е. (1850—1899) Мотивы для орнамента (обои, вышивки, маіолика и др.) 32, 32, 33, II, 111, 112, 114, 116, 117, 120, 122, 125, 126, II, 198
Заставка . . . . . II, 97
Прачка (этюдъ) . . . . . II, 98
Иллюстраціи къ сказкамъ . II, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109
Маслянница . . . . . II, 103
Рисунокъ . . . . . II, 106
Мебель въ русскомъ стилѣ . . . II, 113, 115 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125
Эскизъ обложки . . . . . II, 114
Проэкты для столовой въ русск. стилѣ II, 192 193, 194, 195, 196, 199
Мотивы для рѣзьбы . II, 192, 196, 197, 200
Полѣновъ, В. Рисунокъ желѣзной оконной рѣшетки 62
Пурвитъ, В. Этюдъ . . . . . II, 75
Снѣгъ въ горахъ . . . . . II, 76
Пювисъ де Шаваннъ, П. (1824—1898) Рисунокъ 50
Священная роща 51
Надежда 51
Блаженная страна 52
Зима 95
Рѣка 95
Рамки, чеканной мѣди для зеркала 29
Реборнъ, Г. (1756—1823)
Портретъ. (Собств. А. З. Хитрово) . . II, 50
Рейнольдсъ. І. (1723—1792)
Портретъ . . . . . II, 45, II, 46
Рейтернъ, Г. (1794—1865) портретъ В. Жуковскаго (грав. Уткина) . . . . . II, 28
Семья художника. (Муз. Имп. Ал. III.) II, 29
Ропсъ, Ф. (1833—1898) Манетъ Саломонъ . 76
Мессалина 77
Старуха. 77
Рущицъ, Ф. Мельница . . . . . II, 75
Рѣпинъ, И. Портретъ В. Васнецова (рис.) (собств. Е. Г. Мамонтовой.) 2
Портретъ П. М. Третьякова 90

Стр.

Портретъ кн. С. Волконскаго 91
Часовня (рис.) 159
Операція (Третьяковск. галл.) 160
Портретъ Л. Толстого (собств. В. Н. Герарда.) 161
Рисунокъ 162
Портретъ В. Стасова 163
Рисунокъ 163
Рисунокъ 163
Портретъ Н. Римскаго-Корсакова (собств. М. П. Бѣляева.) 165
» В. Сѣрова (рис.) (собств. кн. М. К. Тенишевой.) 166
Сегантини, Дж. (1858 — 1899). Въ горахъ . . . . . II, 170
Зимнее утро . . . . . II, 171
Пахари . . . . . II 171
Симсонъ, Э. Металлическія издѣлія II, 55, 56, 57
Сиринъ-птица. 59
Скамья, деревянная 55
Соборъ, Георгіевскій въ Юрьевѣ Польскомъ 35. 138
» Верхнеспасскій, въ Московскомъ Кремлѣ 138
Соколовъ, П. 1821—1899) Портретъ художника. (Муз. Имп. Алекс. III.) 70
На травѣ (собств. Н Н. Гартонгъ.) . . . 71
Осенній дождь (рис.) 72
Табунъ (собств. В. С. Кривенко.). . . . 72
На водопоѣ (собств. В. С. Кривенко.) . 73
Охота съ борзыми (собств. В. С. Кривенко.) 74
Портретъ С. Атавы (Муз. Имп. Алекс III.) 75
Тетеревъ . . . . . II, 180
Пейзажъ . . . . . II, 181
Солоницы, старинныя. 31
Сомовъ, К. Заставка (въ краскахъ) 37
Заставка . . . . . II, 127
Радуга (гор. Музей въ Гельсингфорсѣ). . . . . II, 129
Прогулка. . . . . II, 130
Портретъ въ старомъ стилѣ . . . II, 130
Послѣ грозы. (собств. С. С. Боткина) II, 131
Рисунокъ . . . . . II, 132
Лѣтній вечеръ . . . . . II, 133
Виньетка. . . . . II, 133
Отдыхъ въ лѣсу (собств кн. Тенишевой) . . . . . II, 133
Письмо. . . . . II, 135
Виньетка. . . . . II, 144
Спиаре, гр. Виньетка. 111
Стэйнленъ, Т. Рисунки 139
На окраинѣ Парижа (рис.) 140
Зимой (рис.) 141
Bal public 142
Сѣровъ, В. Портретъ кн. П. Трубецкаго . . 43
Пейзажъ 91
Портретъ 102
Таормины, виды 157, 158
Таулоу, Ф. Пейзажъ . . . . . 103, II, 144

Стр.

Тенишевой, кн. М. К., коллекція.
Рѣпинъ, И. 166
Бломстедъ, В. 109
Ернефельтъ, Е 110
Орловскій, А. . . . . II, 36
Сомовъ, К. . . . . II, 134
Теребеневъ, М (1795—1864) портретъ (собств. С. С. Боткина) . . . . . II, 24
Женскій портретъ (собств. С. С. Боткина.) . . . . . II, 25
Терракота, античная, изъ Эрмитажа, 6 снимковъ . . . . . II, 136—139
Толстой, гр. Ѳ. (1783—1873)
Семья художника. (Муз. Имп. Алекс. III). II, 2
Залъ. (Третьяковск. галл.) . . . . . II, 3
За шитьемъ. (собств. И. С. Остроухова) II, 4
Третьяковская галл. см. Галлерея.
Тропининъ (1776—1857)
Портретъ гр. Зубовой (Третьяковск. галл.) II, 27
Игра на клавесинѣ. (собств. И С. Остроухова) . . . . . II, 28
Портретъ К. Брюллова. (Третьяк. галл.) II 176
Трубецкой, кн. П. Статуэтка 44
Бюстъ Л. Толстого 45
Извозчикъ подъ снѣгомъ 46
Статуэтка. 47
Проэктъ памятника Данте 48
Мужской портретъ 49
Л. Толстой . . . . . II, 70, 71
Портретъ . . . . . II, 72
Уистлеръ, Дж. Гармонія въ сѣромъ и зеленомъ . . . . . II, 63
Марина . . . . . II, 64
Гармонія въ зеленомъ и розовомъ . . II, 65
Марина . . . . . II, 66
Симфонія въ бѣломъ . . . . . II, 66
Голубая шапочка . . . . . II, 67
Ноктюрнъ . . . . . II, 68
Гармонія въ розовомъ и сѣромъ . . . II, 69
Утварь, старинная деревянная 58
Фавретто, Дж. Этюдъ . . . . . II, 143
Фредерикъ, Л. Природа 100
Жатва 101
Семья 101
Химера. Античная бронза 156
Церковь, Благовѣщенская въ с. Тайницкомъ 86
» Іоанна Лѣствичника въ Гороховцѣ 87
» Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ . . 87
» Іоанна Предтечи въ Ярославлѣ (изразцы) 36, 89
» въ с. Абрамцевѣ. 151, 152, 153, 154, 155
» Рождественская, въ Нижнемъ Новгородѣ 204
» Воскресенія, въ Ростовѣ 205
» Вознесенія, въ с. Коломенскомъ II, 88
» деревянная, въ г. Вытегрѣ . . . II, 91
» въ Солигаличѣ . . . . . II, 92
» Благовѣщенія, въ Юрьевѣ Польскомъ . . . . . II, 172
» Никиты мученика, въ Ярославлѣ II, 173

Стр.

Ціонглинскій, Я. Этюдъ 105
Цорнъ, А. Этюдъ . . . . . II, 140
Часовня Ѳодоровскаго монастыря 88
Чернецовъ, Н. (1804—1879). Залъ въ домѣ Д. Л. Нарышкина, (собств. И. С. Остроухова) . . . . . II, 24
Чернецовъ, Гр. (1801—1865). Кавалеристъ (собств. И. С. Остроухова) . . . . . II, 26
Чоколова, Е. Вышивки 188, 189, 190

Стр.

Шварца, Е. Г. коллекція въ СПБ.
Кипренскій, О. . II, 6, 8, 9, 12, 13, 16, 17
Орловскій, А . . . . . II, 34, 35, 38
Эвенполь, Ж. Въ кафе . . . . . II, 142
Эдельфельтъ, А. Рыбаки 93
Заставка 107
Горе 108
Рисунокъ 116
Энкель, М. Уснувшій ребенокъ 113

2. Приложенія.

Стр.

Бакстъ, Л. Портретъ И. Левитана (оригин. литографія) . . . . . послѣ стр. 146
Портретъ Ф. Малявина (оригин. литографія) . . . . . II, 190
Бразъ, І. Пейзажъ (оригин. литографія) . . 150
Васнецовъ, В. Богатыри (геліогравюра) (Третьяковск. галл.) 2
Венеціановъ, А. Помѣщица (фототипія) II, 16
Вероккіо, А. Рисунокъ (автотипія) 194
Галленъ, А. Зимой (геліогравюра) 113
Рисунки для цвѣтныхъ стеколъ (хромо-автотипія) 130
Декоративный проэктъ (фототипія) . . . 154
Генсборо, Т. Портретъ (фототипія) (собств. А. З. Хитрово) 178
Прогулка (автотипія) . . . . . II, 48
Портретъ (фототипія) . . . . . II, 56
Головинъ, А. Коверъ (хромо-автотипія) . . 166
Давыдова, Н. Вышивка для скатерти (хромо-автотипія) 80
Даньянъ-Буверэ. Въ полѣ (фототипія) . II, 76
Дафнисъ и Хлоя (фототипія) . . . . . II, 84
Дегазъ, Ш. Рисунокъ (автотипія) 202
Дмитріевъ-Мамоновъ, Э. Портретъ Гоголя (литографія) (собств. М. В. Беэръ) II, 32
Ернефельтъ, Е. Зимняя ночь (автотипія duplex) 122
Коровинъ, К. Рисунокъ для маіолики (хромолитографія) 6
Рисунокъ для маіолики (хромолитографія) 14
Зимой (геліогравюра) . . . . . II, 154
Коровинъ, С. На богомолье (фототипія) 186

Стр.

Лансерэ, Е. Портретъ Д. В. Григоровича (оригин. литографія) . . . . . II, 190
Левитанъ, И. Послѣдніе листья (фототипія) (собств. кн. М. К. Тенишевой) 22
Надъ вѣчнымъ покоемъ (фототипія) (Третьяковск. галл.) 26
Левицкій, Д. Портретъ (фототипія) 36
Портретъ (фототипія) 45
Малютинъ, С. Образецъ изразца (хромо-автотипія) 30
Полѣнова, Е. Рисуновъ для вышивки (хромолитографія) 52
Рисунокъ для вышивки (хромолитографія) 60
Звѣрь (хромо-автотипія) . . . . . II, 106
Сынко-Филипко (хромоавтотипія) . . . II, 110
Козлихина семья (хромоавтотипія) . . II, 114
Рисунки для маіолики (хромолитографія) II, 118
Ромней, Г. Портретъ (собств. А. З. Хитрово) (фототипія) . . . . . II, 44
Ропсъ, Ф. Обольщеніе (автотипія duplex) . . 76
Рѣпинъ, И. Портретъ (фототипія) (Музей Имп. Алекс. III) 158
Соколовъ, П. Покинутая усадьба (фототипія) (собств. Н. Н. Фигнера) 72
Сѣровъ, В. Портретъ (оригинальн. литографія) . . . . . II, 134
Уистлеръ, Дж. Портретъ Розы Кондеръ (автотипія) . . . . . II, 64
Портретъ Карлейля (фототипія) . . . II, 68
Якунчикова, М. Рисунокъ (оригинальн. литографія) . . . . . II, 162

II. Литературная часть.

Отдѣлъ первый.

Стр.

Бальмонтъ, К. „Поэзія ужаса“ 175
Баръ, Г. «Художники и критики» . . . . II, 178
Бенуа, «А. К. Сомовъ» . . . . . II, 127
«Тёрнеръ» . . . . . II, 190
Боборыкинъ, П. „Старые толки“ 23
Борокъ, Н. «Е. Д. Полѣнова» . . . . . II, 97
Волконскій, кн. С. „Искусство“ . . . 62, 69
Гиппіусъ, З. „На берегу Іоническаго моря“ 129, 139, 159, 186
Григъ, Эд. «Значеніе Моцарта для нашего времени» . . . . . II, 69
Гурѣевъ, В. «Идеалисты и реалисты» . . . II, 83
Гюисмансъ, Ж. «Уистлеръ» . . . . . II, 61
Дягилевъ, Сергѣй. „Сложные вопросы“ . 1, 37
„Письмо по адресу И Рѣпина“ послѣ стр. 158

Стр.

Лихтенбергеръ, Г. „Взгляды Вагнера на искусство“ 107, 195
Либерманнъ, М. «Дегасъ» . . . . II, 169, 175
Мадсенъ, К. „Эрикъ Веренскіольдъ“ 17
Мережковскій, Д. «Праздникъ Пушкина» . II, 11
Минскій, Н. «Завѣты Пушкина» . . . . . II, 21
Морольдъ, М. «Отвѣтъ на нѣкоторые вопросы» . . . . . II, 145
Перцовъ, П. «Смерть Пушкина» . . . . . II, 156
Розановъ, В. «Замѣтка о Пушкинѣ» . . . II, 1
Рѣпинъ, И. «По адресу „Міра Искусства“ послѣ стр. . . 158
Сологубъ, Ѳ. «Къ всероссійскому торжеству» II, 37
Чуди, проф. «Искусство и публика» . . . . II, 41

Отдѣлъ второй (художественная хроника).

Александръ, Арсенъ. „Новая статуя Бальзака“ 135
А. Н. „Обри Бердслей“ 16
Баръ, Г. „Вопросы искусства“ 70
Бенуа, Александръ. „Бесѣды художника“:
1. Объ импрессіонизмѣ 48
2. Письмо изъ Парижа 74
3. Форенъ, Стейнленъ, Валлотонъ . . . 95
4. Парижскія выставки 109
5. Письмо изъ Парижа 128
6. Stabat Mater Палестрины и Россини 130
7. Англичане прошлаго вѣка . . . . . II, 8
8. Парижскіе Салоны . . . . . II, 9; II, 32
9. Ученическая выставка . . . . . II, 67
Библіофилъ, „Д. С. Мережковскій. Вѣчные спутники“ 114
„Философскія теченія русской поэзіи“ 133
«Новая книга по исторіи искусства» . . II, 96
Брюлловское торжество . . . . . II, 95
Веніаминовъ, Б. „Агонія Петербурга“ . . II, 16
«Вандалы» . . . . . II, 76, 94
Воротниковъ, А. «Новая археологическая коллекція Эрмитажа» 113
«Послѣднія открытія въ Помпеи» . . . II, 75
Гельферихъ, Г. «Академіи художествъ» . . 54
Гиппіусъ, З. «Двѣ драмы А. Толстаго» . . 34
Грабарь, И. «Письмо изъ Мюнхена: Зимній сезонъ въ Сецессіонѣ» 22
«Фелисьенъ Ропсъ 30
«Письмо изъ Мюнхена» 75
«Отвѣтъ Г. Жану Броше» 116
«Международныя выставки»: 1. Венеція, 2. Мюнхенъ . . . . . II, 51
Дягилевъ, Сергѣй. «Выставка въ Гельсингфорсѣ» 3
«Къ выставкѣ В. М. Васнецова» 66
«По поводу выставокъ» 98
«Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» . 135
«Иллюстрація къ Пушкину» . . . . . II, 34
Дѣйствительный членъ Музыкальнаго Общества. «Программа симфоническихъ собраній» 4
Замѣтки 7, 24, 40, 61, 82, 102, 118, 137, II, 19; II, 44; II, 63; II, 80, 98
И. О. «П. М. Третьяковъ» 45
Коптяевъ, А. «Новости музыкальной литературы» 37
«Музыкальные портреты Скрябинъ» . . 67
«Сезонъ Московской оперы» 125
Ларошъ. «По поводу одного спектакля» . . 91
«Мнимая побѣда русской музыки за границей» 125
Ленбахъ, Ф. «Академіи и техника живописи» 52
Львовъ, Б. «Посмертная выставка Шишкина, Ярошенки и Ендогурова» 35

Стр.

Мережковскій, Д. «Я. П. Полонскій» . . . 2
«Трагедія цѣломудрія и сладострастія» . 64
Метерлинкъ. М. «Повседневный трагизмъ» . II, 71
Минскій, Н. «Серъ Эдвардъ Бернъ-Джонсъ» 11
Мутеръ, Р. «Гюставъ Моро» 12
N. «По поводу историческаго концерта» . . . 59
Н—къ. А. «Сецессіонъ въ Вѣнѣ и Берлинѣ» . II, 14
«Международная выставка въ Лондонѣ» . II, 38
Ноаковскій. С. «Выставки въ рисовальныхъ школахъ» 56
«О процвѣтаніи художественной промышленности» 132
Перцовъ, П. «Литературныя окаменѣлости» . II, 91
Розановъ, В. «О древне-египетской красотѣ» . . . . . 105, 121, II, 1; II, 29
«Открытое письмо Д. В. Философову» II, 57
«Афродита-Діана» . . . . . II, 85
С. Д. «Выставки: 1. Бельгійская выставка въ Петербургѣ. 2. Ученическая выставка» 19
«Два маленькихъ событія» 36

Стр.

Свѣдѣнія. 24, 38, 81, 100, 117, 136, II, 18; . . . . . II, 42; II, 97
Сплэнъ. «Путешествіе г. Кравченки» . . II, 40
«Общество Поощренія Художествъ: 1. Дѣтскій садъ, 2. Лекторъ и фонарь» II, 62
«Все о томъ-же Обществѣ Поощренія» II, 77
«Музыкальная артель» . . . . . II, 78
Соловьевъ, Владиміръ. «Адамъ Мицкевичъ» 27
«Идея сверхчеловѣка» 87
Сѣровъ, В. «Письмо въ редакцію» . . . II. 17
Урусовъ, кн. А. И. «Антигона Софокла въ Москвѣ» 46
Ф. «Къ русскому изданію книги профессора Мутера» 6
«Двѣ книги о Владимірскомъ соборѣ» . 21
«Три книги для дѣтей» 79
«Рихардъ Мутеръ и Жанъ Броше» . . . 130
Философовъ, Д. «Пюрисъ-де-Шаваннъ» . . 1
«Серьезный разговоръ съ Нитчеанцами« . II, 25
F-s. «Петръ Соколовъ» 81
Ясинскій, І. «Сирины и Сирены» 16

Автотипіи — Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ, Тильгманна въ Гельсингфорсѣ и Э. Гоппе въ Петербургѣ. **Геліогравюры** Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ. **Литографіи** И. Кадушина въ Петербургѣ. **Хромо-автотипіи** Ж. Верно въ Парижѣ и А. И. Мамонтова въ Москвѣ. **Хромолитографіи** И. Кадушина въ Петербургѣ. **Фототипіи** Альб. Фриша въ Берлинѣ и К. Фишера въ Москвѣ. **Цинкографіи** Э. Гоппе и А. Вильборга въ Петербургѣ.

Изданіе кн. *М. К. Тенишевой* и *С. И. Мамонтова*. Редакторъ *С. П. Дягилевъ*.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 13—14, 1899 г.

В. Розановъ. Замѣтка о Пушкинѣ.

Д. Мережковскій. Праздникъ Пушкина.

Н. Минскій. Завѣты Пушкина.

Ѳ. Сологубъ. Къ всероссійскому торжеству.

ИЛЛЮСТРАЦІИ: Виньетка (изъ изданія Я. А. Исакова. „Наши списанные съ натуры русскими“ 1841 г. СПБ.).

Рамка на букву (изъ Памятной книжки на 1837 г. СПБ.).

Гр. Ѳ. Толстой (1783—1873). Семейство художника. (Музей Имп. Александра III. СПБ.) Залъ. (Третьяковская гал. въ Москвѣ).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1833 г. СПБ).

Гр. Ѳ. Толстой (1783—1873). За шитьемъ. (Собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

О. Кипренскій (1783—1836) Собственный портретъ (Музей Имп. Александра III СПБ). Рисунокъ (соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ). Рисунокъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.) Портретъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.). Рисунокъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.). Портретъ (соб. С. С. Боткина въ СПБ.).

Виньетка (изъ Памятной книжки на 1835 г. СПБ.).

Виньетка работы И. Иванова, грав. И. Ческій (изъ изданія „Идилліи“ Владиміра Панаева, 1820 г. СПБ).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1834 г. СПБ).

Рамка на букву (изъ Памятной книжки на 1837 г. СПБ.).

О. Кипренскій (1783—1836). Рисунокъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.). Женскій портретъ (Третьяковская гал. въ Москвѣ). Портретъ Г. Томилова (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.). Собств. портретъ (Публичный Румянцевскій Музей въ Москвѣ).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“ 1834 г. СПБ.).

О. Кипренскій (1783—1836). Портретъ (соб. С. С. Боткина въ СПБ.). Портретъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1833 г. СПБ.).

О. Кипренскій (1783—1836). Рисунокъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.).

А. Венеціановъ (1779—1847). Старуха (Публичный Румянцевскій Музей въ Москвѣ). На пашнѣ (Третьяковская гал. въ Москвѣ). Собств. портретъ. (Музей Имп. Александра III. СПБ.).

Виньетка (изъ изданія „Идилліи“ Владиміра Панаева, 1820 г. СПБ.).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1833 СПБ.).

Рамка на букву (изъ Памятной книжки на 1833 г. СПБ.).

А. Алексѣевъ. Наводненіе 7 Ноября 1824 г. въ СПБ. (Музей Имп. Александра III. СПБ).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1833 г. СПБ.).

А. Легашевъ (1798—1865 г.) Мужской портретъ (Третьковская гал. въ Москвѣ).

М. Теребеневъ (1795—1864). Портретъ (соб. С. С. Боткина въ СПБ.).

Н. Чернецовъ (1804—1879 г.) Залъ въ домѣ Д. Л. Нарышкина. (соб. И. С. Остроухова).

М. Теребеневъ (1795—1864). Женскій портретъ (соб. С. С. Боткина въ СПБ.).

А. Нотбекъ (1802—1866). Ein Phantasiestück (соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Гр. Чернецовъ (1801—1865). Кавалеристъ (соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

В. Тропининъ (1776—1857). Портретъ графини Зубовой (Третьяковская гал. въ Москвѣ). Игра на клавесинѣ (соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

Г. Рейтернъ (1794—1865). Портретъ В. Жуковскаго, грав. Н. Уткинъ (изъ изданія „Ундина“ В. Жуковскаго 1837 г. СПБ. Экземпляръ В. А. Верещагина). Семья художника. (Музей Имп. Александра III. СПБ.).

К. Брюлловъ (1799—1852). Портретъ г-жи Тонъ. (Музей Имп. Александра III. СПБ). Портретъ (Третьяковская гал. въ Москвѣ). Портретъ г-жъ Шишмаревыхъ. (Музей Имп. Александра III. СПБ.). Портретъ Гверанци (соб. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

К. Зеленцовъ (1790—1845). Мастерская живописца П. Басина. (Музей Имп. Александра III. СПБ.). Мастерская художника (соб. С. С. Боткина въ СПБ.).

А. Орловскій (1777—1832). Рисунокъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.) Гвардеецъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.). Дэнди. (Музей Имп. Александра III СПБ.). Въ дорогѣ (Колл. кн. Тенишевой).

Виньетка работы А. Брюллова, грав. С. Галактіоновъ (изъ книги „Сочиненія К. Батюшкова“. Томъ I. 1834 г. СПБ.).

Виньетка (изъ сборника „Новоселье“, 1833 г. СПБ.).

Рамка на букву (изъ Памятной книжки на 1837 г. СПБ.).

А. Орловскій (1777—1832). Голова юноши (соб. П. В. Философова въ СПБ.). Старикъ (соб. Е. Г. Шварца въ СПБ.).

Виньетка работы Сапожникова, грав. С. Галактіоновъ. «Пушкинъ и Вяземскій въ магазинѣ Смирдина» (изъ сборника „Новоселье“, 1834 г. СПБ.).

ПРИЛОЖЕНІЯ: А. Венеціановъ (1779—1847). Помѣщица (Музей Имп. Александра III). Фототипія.

Э. Дмитріевъ-Мамоновъ (1825—1880). Портретъ Гоголя (изъ Альбома портретовъ карандашемъ, принадл. М. В. Беэръ). Литографія.

ОБЛОЖКА работы **М. Якунчиковой**.

Автотипіи исполнены у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ и у **Гоппе** въ СПБ. Фототипія у К. **Фишера** въ Москвѣ. Литографія у **И. Кадушина** въ СПБ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 13-го и 14-го нумера 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 28-го мая 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр., № 53.

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, témoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisons bimensuelles, format in 4°. Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies, chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris, 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer**, Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersbourg 18, Gostiny Dvor.

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew
Rédacteur en chef.

Impr. Ed. Hoffe.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 13—14.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE.

TEXTE:

W. **Rosanow.** Notice sur Pouchkine.
D. **Mérejkovski.** La Fête Pouchkine.
N. **Minski.** L'héritage de Pouchkine.
Th. **Sologoub.** A propos des fêtes de Pouchkine.

ILLUSTRATIONS:

En-Tête (tirée de l'édition de J. Issakow «Les russes peints par eux-mêmes d'après nature». St. Pétersbourg 1841).
Encadrement de l'initiale (tirée de l'Almanach de 1837. St. Pétersbourg).
C-te Th. Tolstoï (1783 — 1873). La famille du peintre (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). Un salon (gal. Trétiakow. Moscou).
Vignette (tirée de l'almanach «Novossélié» 1833. St. Pétersbourg).
C-te Th. Tolstoï (1783—1873). La brodeuse (app. à I. Ostrooukhow. Moscou).
O. Kiprenski (1783 — 1836). Portrait du peintre (Musée Alexandre III. St Pétersbourg). Croquis (app. à E. Schwarz. St. Pétersbourg). Portrait (app. à E. Schwarz. St. Pétersbourg). Croquis (app. à E. Schwarz. St. Pétersbourg). Portrait (app. à S. Botkine. St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'Almanach de 1835, St. Pétersbourg).
Vignette par I. Ivanow, grav. par I. Tcheski (tirée de l'édition «Les Idylles» de Wladimir Panaeff. 1820, St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'almanach «Novossélié» 1833, St. Pétersbourg).
O. Kiprenski (1783—1836). Croquis (app. à E. Schwarz, St. Pétersbourg).
A. Wénézianow (1779—1847). Vieille femme (Musée Roumiantzeff, Moscou). Le labour (Gal. Trétiakow, Moscou). Portrait du peintre (Musée Alexandre III, St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'édition «Les Idylles» de Wladimir Panaeff, 1820, St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'almanach «Novossélié», 1833, St. Pétersbourg).
Encadrement de l'initiale (tirée de l'Almanach de 1833, St. Pétersbourg).
A. Alexeïëw. L'Inondation du 7 Novembre 1824 à St. Pétersbourg (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'almanach «Novossélié», 1833, St. Pétersbourg).
A. Légachew (1798—1865). Portrait d'homme (Gal. Trétiakow, Moscou).
M. Térébénew (1795 — 1864). Portrait (app. à T. Botkine, St. Pétersbourg).
N. Tchernetzow (1804 — 1879). Halle dans la maison de D. Narychkine (app. à I. Ostrooukhow, Moscou).
M. Térébénew. (1795—1864). Portrait de femme (app. à S. Botkine. St.-Pétersbourg).
A. Notbeck. (1802—1866). «Ein Phantasiestück» (app. à I. Ostroukhow. Moscou).
G. Tchernetzow. (1801—1865). Officier de cavalerie (app. à I. Ostroukhow. Moscou).
W. Tropinine. (1776—1857). Portrait de la C-tesse Zoubow (Gal. Trétiakow. Moscou). Au clavecin (app. à I. Ostroukhow. Moscou).
G. Reutern. (1794—1865). Portrait de W. Joukowski, grav. par I. Outkine (tirée de l'édition «L'Ondine» de W. Joukowski 1837. St. Pétersbourg. Exemplaire de W. Werestchaguine). La Famille du peintre (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg).
Ch. Brullow. (1799—1852). Portrait de M-me Thon (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). Portrait (Gal. Trétiakow, Moscou). Portrait (Gal. Trétiakow. Moscou). Portrait des Demoiselles Chichmarew (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). Portrait de Guerrazzi (app. à I. Ostroukhow. Moscou).
K. Zelentzow. (1790—1845). L'atelier du peintre P. Bassine (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). L'atelier du peintre (app. à S. Botkine). (St. Pétersbourg).
A. Orlowski. (1775—1832). Croquis (app. à E. Schwarz. St. Pétersbourg). Dandy (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). En route (coll. de la P-sse Tenicheff). (St. Pétersbourg).
Vignette par A. Brullow, grav. S. Galaktionow (tirée du livre «Oeuvres de C. Batiouchkow», tome I, 1834. St. Pétersbourg).
Vignette (tirée de l'almanach «Novossélié» 1833. St. Pétersbourg).
Encadrement de l'initiale (tirée de l'Almanach de 1837. St. Pétersbourg).
A. Orlowski. (1777—1832). Tête de jeune homme (app. à P. Philosophow, St. Pétersbourg) «Vieillard» (app. à E. Schwarz. St. Pétersbourg).
Vignette par Sapojnikow, grav. par S. Galactionow. «Pouchkine et Wiazemski au magasin de Smirdine» (tirée de l'almanach «Novossélié» 1834. St. Pétersbourg).

PLANCHES HORS TEXTE:

A. Wénézianow. (1779—1847). La propriétaire (Musée Alexandre III. St. Pétersbourg). Phototypie.
E. Dmitriew-Mamonow. (1825—1880). Portrait de Gogol (tirée de l'Album de portraits au crayon, app. à M. Beer). Lithographie.
Couverture par **M-me Jakountchikoff.**
Autotypies de **Meysenbach** et **Riffarth** (Berlin) et de **Hoppé** (St. Pétersbourg).
Phototypies de **C. Fischer** (Moscou).
Lithographie de **I. Kadouchine** (St. Pétersbourg).

L.BAKST

ЗАМѢТКА О ПУШКИНѢ

В. Розанова.

Гоголь, пріѣхавъ въ Петербургъ, поспѣшилъ къ свѣтилу русской поэзіи. былъ часъ дня уже поздній.

„баринъ еще спитъ“, равнодушно сказалъ ему лакей.

„Вѣрно всю ночь писалъ?“ — спросилъ авторъ Ганса Кюхельгартена.

„Нѣтъ, всю ночь игралъ въ карты“.

Діалогъ этотъ — многозначителенъ, т. е. въ вопросѣ Гоголя. Какъ *не лусты* уже его юношескія письма, напр., между прочимъ къ матери! Это — послушникъ въ стихарѣ, вообще какой-то членъ церковной службы, коего рѣчь постоянно сбивается на поученье. Несравненный разсказчикъ, въ письмахъ онъ не умѣетъ разсказывать. Но письма суть самый *не надуманный* видъ литературы, и вотъ именно въ нихъ — какая-то вѣчная надуманность у Гоголя, т. е. вдумчивость, дума.

Печально я гляжу на наше поколѣнье

эта строфа Лермонтова — почти эпиграфъ къ „Выбраннымъ мѣстамъ изъ переписки съ друзьями“, да и вообще ко всѣмъ моральнымъ фрагментамъ Гоголя. Вѣчная,

говорю я, надуманность, такъ что, переходя отъ переписки Гоголя къ его „твореніямъ“, чувствуешь нѣкоторую ихъ искусственность: онъ „не отъ души“ разсказывалъ, какъ милѣйшій почтмейстеръ о капитанѣ Копѣйкинѣ. Напротивъ, садясь „сочинять“, онъ ставилъ тему, онъ ее развивалъ и доводилъ до конца. Отсюда необыкновенная зрѣлость *мысли* въ его „твореніяхъ“. Ихъ высокое совершенство есть уже плодъ его техническаго генія, „таланта“, „бого-данной“ руки, что́ вообще никакъ нельзя сливать съ „думкою“ человѣка, „пѣніемъ“ его сердца, порывомъ, потокомъ, теченіемъ то слезъ, то радости. Гоголь имѣлъ геній комической техники при страшно трагическомъ сложеніи души. Во всякомъ случаѣ вопросъ:

„— Вѣрно всю ночь писалъ?“

— характеренъ. Гоголь всю-бы ночь писалъ, какъ и Лермонтовъ:

Бываютъ тягостныя ночи:
Безъ сна, горятъ и плачутъ очи,
На сердцѣ — жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлетъ;
Невольный страхъ власы подъемлетъ;
Болѣзненный, безумный крикъ
Изъ груди рвется — и языкъ
Лепечетъ громко, безъ сознанья.
. . . . . .
Тогда — пишу.

Что строки эти списаны съ натуры и представляютъ какъ-бы портретъ самого художника, снятый съ отраженія лица своего въ зеркалѣ, — видно изъ того, что зна-

Гр. Ѳ. Толстой.
1783—1873.
Семья
художника.

Гр. Ѳ. Толстой. 1783—1873. Залъ.

менитый этотъ отрывокъ есть собственно *вставка*, *прерывающая* теченіе пьесы „Журналистъ, читатель и писатель“ — и даже повторяющая въ темъ предшествующій абзацъ, но повторяющая его *истиннѣе и дѣйствительнѣе:*

О чемъ писать?.. Бываетъ время,
Когда заботъ спадаетъ бремя,
Дни вдохновеннаго труда...

Поэтъ какъ-бы *переѣзжаетъ* и *исправляетъ:*

Бываютъ тягостныя ночи...

Мы не умѣемъ доказать, но кто много писалъ и знаетъ технику писанья, прямо повторитъ за нами, догадавшись изъ намека, что монологъ

...холодная рука
Подушку жаркую объемлетъ

— есть автобіографическое даже не „признаніе“, а невольный вырвавшійся крикъ. И опять это не то, что:

„ — Нѣтъ, игралъ въ карты всю ночь“.

„Боже, какъ мнѣ писать хочется!“, воскликнулъ Толстой, гдѣ-то около родныхъ своихъ Хамовниковъ, въ Мостолпы знакомыхъ и друзей. ночь. И вотъ, остановившись прошепталъ вслухъ:

квѣ, возвращаясь домой, среди была ночь; вѣрно звѣздная и какъ-бы непомня себя, онъ

„— Какъ-же мнѣ писать хочется“ *).

Опять это какъ у Лермонтова, какъ у Гоголя; и характерно противоположно тому, какъ у Пушкина. О Достоевскомъ записано:

*) „Какъ живетъ и работаетъ гр. Л. Н. Толстой“ — г. Сергѣенки.

Гр. Ѳ. Толстой.
1783—1873.
За шитьемъ.

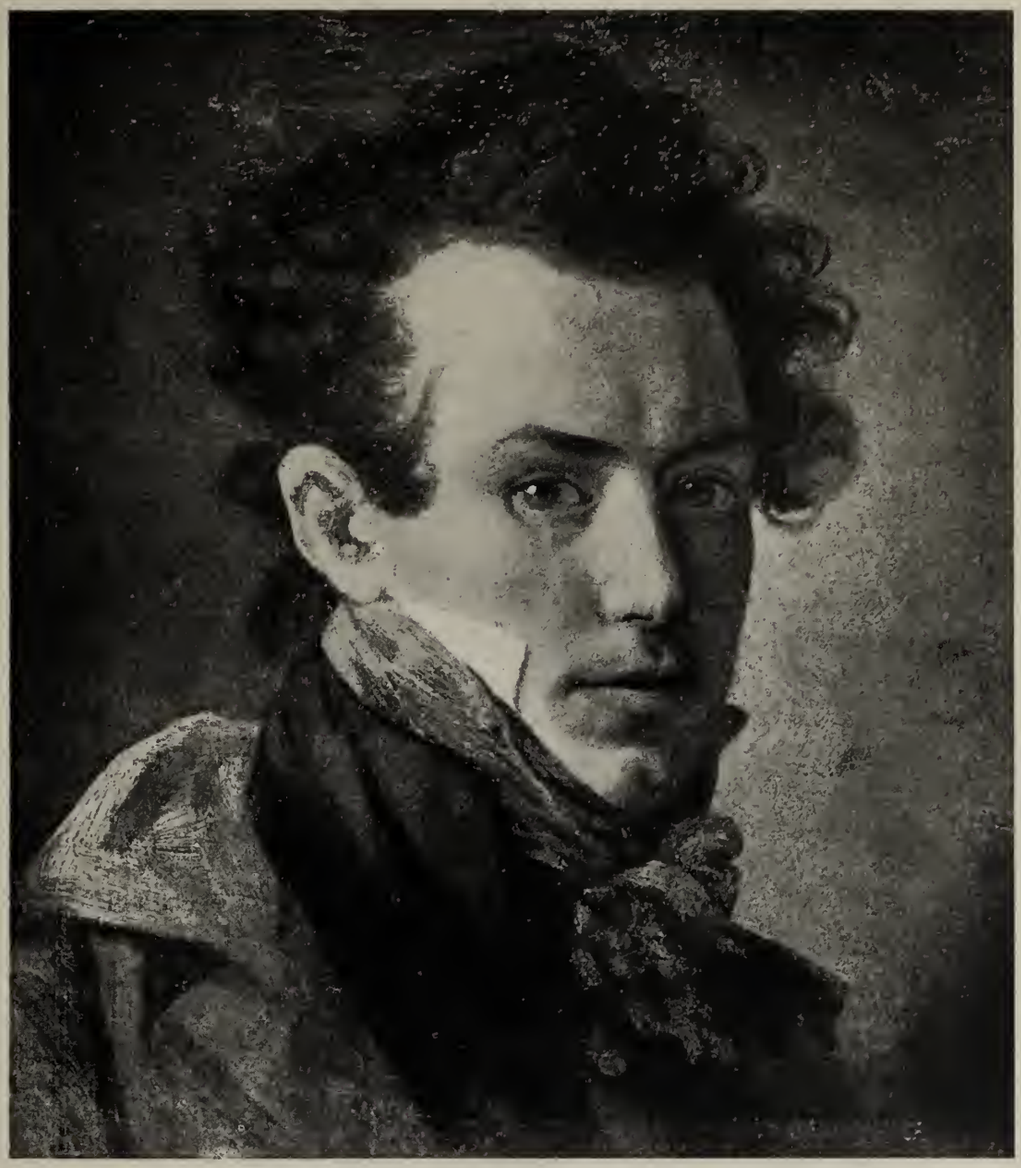
„Любимымъ мѣстомъ его занятій была амбразура окна въ угловой (такъ называемой круглой каморѣ) спальнѣ роты, выходящей на Фонтанку. Въ этомъ, *изолированномъ* отъ другихъ столиковъ, мѣстѣ сидѣлъ и занимался Ѳ. М. Достоевскій; случалось нерѣдко, что онъ не замѣчалъ ничего, что кругомъ его дѣлалось; въ извѣстные установленные часы товарищи его строились къ ужину, проходили по круглой каморѣ въ столовую, потомъ съ шумомъ проходили въ рекреаціонную залу, къ молитвѣ, снова расходились по каморамъ; Достоевскій только тогда убиралъ въ столикъ свои книги и тетради, когда проходившій по спальнямъ барабанщикъ, бившій вечернюю зорю, принуждалъ его прекратить свои занятія. бывало, въ глубокую ночь, можно было замѣтить Ѳ. М. у столика сидящимъ за работою. Набросивъ на себя одѣяло сверхъ бѣлья, онъ, казалось, не замѣчалъ, что отъ окна, гдѣ онъ сидѣлъ, сильно дуло; щиты, которые ставились къ рамамъ, нисколько не предохраняли отъ внѣшняго холода; особенно это было чувствительно подлѣ окна, гдѣ Ѳ. М. любилъ заниматься. Нерѣдко на замѣчанія мои, что здоровѣе вставать ранѣе и заниматься въ платьѣ, Ѳ. М. любезно соглашался, складывалъ свои тетради и, повидимому, ложился спать, но проходило немного времени, его можно было видѣть опять въ томъ-же нарядѣ, у того-же столика, сидящимъ за работою. Въ то время нельзя было думать, чтобы предметомъ занятій Ѳ. М. былъ его первый романъ „бѣдные люди“, но, зная способности и прилежаніе его въ учебныхъ занятіяхъ, нельзя было предполагать, чтобы Ѳ. М—чу не доставало днемъ времени для этихъ занятій; я тогда-же допускалъ, что постоянная усидчивая его работа, работа письменная, ночью, когда никто ему не мѣшалъ, была литературная, и, конечно, не для газеты, издававшейся въ ротѣ подъ заглавіемъ „Рижскій снятокъ“, а для болѣе серьезнаго предмета. Но какая это была работа, отгадать было трудно; самъ-же Ѳ. М. никому объ ней не говорилъ“ *).

*) Воспоминаніе надзирателя инженернаго училища А. И. Савельева, относящееся къ 1841 году. См. „Біографія и письма Ѳ. М. Достоевскаго“, изд. 1882 года, часть I, стр. 42.

Т. е. опять, у этого третьяго:

...Диктуетъ совѣсть,
Перомъ сердитый водитъ умъ.

Что-то *подобное* въ настроеніи, потому-что *подобное* въ манерѣ письма. Осень, ненастная осень была лучшимъ временемъ для писанія у Пушкина; ссылка



О. Кипренскій. 1783—1836. Собственный портретъ.

и карантинъ — это два мѣста и внѣшнія положенія, два условія труда, среди которыхъ и были созданы, по его собственному признанію и по розысканіямъ біографовъ, всѣ лучшія его созданія. Что это значитъ?.. Тогда-какъ Гоголь для писанія вырвался въ Римъ, Достоевскій — сквозь нищету никогда не искалъ службы и обезпеченія, Лермонтовъ вѣчно рвался — то на Кавказъ, то куда-нибудь. Для однихъ просторъ, внѣшній, почти

пространственный просторъ, есть требуемое и достигаемое условіе созиданія; для другого условіемъ созиданія служитъ внѣшнее и почти пространственное-же ограниченіе.

Пушкинъ писалъ не всегда. Ночь. Свобода. Досугъ:

— Вѣрно всю ночь писалъ?

— Нѣтъ, всю ночь игралъ въ карты.

Онъ любилъ жизнь и людей. Ясная осень, даже просто настолько ясная, что можно выйти, пусть по сырому грунту, въ калошахъ — и онъ непремѣнно выходилъ. Нѣтъ карантина, хотя-бы въ видѣ непролазной грязи, — и онъ съ друзьями. Вотъ еще черта различія: Пушкинъ — всегда среди друзей, онъ — *дружный* человѣкъ; и, примѣняя его глаголъ о „гордомъ славянинѣ“ и архаизмъ историческихъ его симпатій, мы можемъ „дружный человѣкъ“ передѣлать въ „дружинный человѣкъ“. — „Хоровое начало“, какъ ревѣли на своихъ сходкахъ и въ неуклюжихъ журналахъ славянофилы. Достоевскій, Толстой, Лермонтовъ имѣютъ только *видимость знакомствъ*. ‚Его никто не зналъ“, замѣчаетъ о Гоголѣ С. Т. Аксаковъ („Воспоминанія“), „знавшій“ его чуть не 20 лѣтъ. Т. е. „знать“ Гоголя, какъ равно Лермонтова, Достоевскаго, — значило просто ничего не знать о нихъ и даже вовсе почти не быть знакомымъ съ ними. Какая-то вѣшалка съ платьемъ, а *не человѣкъ*: вотъ кого или скорѣй бездушное что-то, что

О. Кипренскій. 1783—1836. Рисунокъ.

О. Кипренскій. 1783—1836. Рисунокъ.

обнимали Погодинъ, Аксаковы, или пожалуй Савельевъ, Ризенкампфъ, А. Майковъ, и, далѣе, Краевскій или Столыпинъ— въ Достоевскомъ и Лермонтовѣ. Душа ихъ, свободная, вѣчно витала гдѣ-то: какъ „душа Катерины“, въ „Страшной Мести“, которую вызывалъ Панъ-Отецъ и она являлась къ нему въ замокъ всякій разъ, когда сама Катерина имѣла неосторожность заснуть.

„— Меня сонъ такъ и клонитъ, мой любый мужъ... Мнѣ думается, я боюсь... что опять засну.“

Но что-же все это значитъ, т. е. эта разница въ условіяхъ и такъ-сказать „пространствѣ и времени“ работы?

О. Кипренскій. 1783—1836. Портретъ (пастель).

Ничего, кромѣ того, что ярко написано въ этой разницѣ: душа *не нудила* Пушкина сѣсть, пусть въ самую лучшую погоду и звѣздно-уединенную ночь, за столъ, передъ листомъ бумаги; тѣхъ трехъ — она нудила, и собственно абсолютной внѣшней свободы, „въ Римѣ“, „на бѣломъ свѣтѣ“ они искали какъ условія, гдѣ ихъ никто не позоветъ въ гости, къ нимъ не придетъ въ гости никто. Отсюда восклицаніе Достоевскаго, черезъ героя-автора „Записокъ о мертвомъ домѣ“— объ этомъ испытанномъ имъ мертвомъ домѣ:

„ — Едва я вошелъ въ камеру (острогъ), какъ одна мысль съ особеннымъ и даже исключительнымъ ужасомъ встала въ душѣ моей: *я никогда больше не буду одинъ... долго, годы не буду*“:

...и языкъ
Лепечетъ громко, безъ сознанья,
Давно забытыя названья;
Давно забытыя черты
Въ сіяньи прежней красоты
Рисуетъ память своевольно:
Въ очахъ любовь, въ устахъ — обманъ,
И вѣришь снова имъ невольно,
И какъ-то весело и больно
Тревожить язвы старыхъ ранъ...
Тогда — пишу.

Что „пишу“, что „написалъ?“ Даже и не разберешь: какой-то наборъ словъ, точно бормотанье пьянаго человѣка. Да, они всѣ, т. е. эти три — были пьяны, т. е. *ольянены*,

когда Пушкинъ былъ существенно *трезвъ*. Три новыхъ писателя, существенно новыхъ — суть оргіасты въ томъ значеніи, и, кажется, съ тѣмъ-же родникомъ, какъ и Пиѳія, когда она садилась на треножникъ. „Въ расщелинѣ скалы была дыра, въ которую выходили сѣрные одуряющіе пары", — записано о Дельфійской пророчицѣ. И они всѣ, т. е. эти три писателя, побывали въ Дельфахъ и принесли намъ существенно древнее, но и вѣчно новое, каждому поколѣнію нужное, языческое пророчество. Есть нѣкоторый всемірный пиѳизмъ, не какъ особенность Дельфъ, но какъ принадлежность исторіи и можетъ быть какъ существенное качество міра, космоса. По крайней мѣрѣ, когда я думаю о движеніи по кругамъ небесныхъ свѣтилъ, я не могу не поправлять космографовъ: „хороводы", „танецъ", „пляска" и, въ концѣ концовъ — именно *пиѳизмъ* свѣтилъ, какъ свѣжая ихъ *самовозбужденность*, „подъ одуряющими внѣшними парами". Вѣдь и подтверждаютъ-же новые ученые, въ кинетической теоріи газовъ, старую картезіанскую гипотезу космическихъ, влекущихъ „вихрей". Этотъ пиѳизмъ, коего капелька была даже у Ломоносова:

Восторгъ внезапный умъ плѣнилъ...

и была его бездна у Державина: онъ исчезъ, испарился, выдохся у Пушкина, оголивъ для міра и поученія потомковъ его громадный умъ. Да, Пушкинъ больше умъ, чѣмъ поэтическій геній. У него былъ геній всѣхъ минувшихъ поэтическихъ формъ; дивный наборъ октавъ и ямбовъ, которымъ онъ распоряжался свободно; и сверхъ старческаго ума — душа какъ резонаторъ всемірныхъ звуковъ:

). Кипренскій.
783—1836.
'исунокъ.

Реветъ-ли звѣрь...
Поетъ-ли дѣва...
На всякій звукъ
Родишь ты откликъ.

Онъ принималъ въ себя звуки съ цѣлаго міра, но „пиѳійской расщелины" въ немъ не было, изъ которой вырвался-бы существенно для міра новый звукъ и міръ обогатилъ-бы. Можно сказать — міръ сталъ лучше послѣ Пушкина: такъ многому въ этомъ мірѣ, т. е. въ сферѣ его мысли и чувства, онъ придалъ чеканъ послѣдняго совершенства. Но послѣ Пушкина міръ не сталъ богаче, *обильнѣе*. Вотъ почему въ звѣздную ночь:

„— баринъ всю ночь игралъ въ карты"

— и, кто знаетъ, не въ эту-ли и не объ этой-ли самой ночи Лермонтовъ написалъ:

Ночь тиха. Пустыня внемлетъ Богу,
И звѣзда съ звѣздою говоритъ.

Какъ хорошо. Почти — Вифлеемская ночь; да вѣдь почти и слышится „Слава въ вышнихъ богу“:

Въ небесахъ торжественно и чудно,
Спитъ земля въ сіяньи голубомъ...

но поэтъ не догадывается о родствѣ ночи и ночи, какъ ничего не сознаетъ и объ одуряющихъ „парахъ“. Онъ только „дурочка“ - Пиѳія, и отъ этого одного неясность настроенія его:

Что-же мнѣ такъ больно и такъ
трудно...
Жду-ль чего? *Жалѣю*-ли о чемъ?..

И посмотрите — „нѣтъ друзей“, „не надо друзей“:

Ужъ не жду *отъ жизни* *) ничего я,
И не жаль мнѣ *прошлаго* **) ничуть;
Я ищу свободы и покоя

— ну таковы-то всѣ они: и сейчасъ — въ видѣнія, видѣнія; „душка“ ихъ полетитъ не то въ замокъ къ Пану-Отцу, какъ у Катерины, не то — подлинно къ богу:

„— Пани моя, Катерина, теперь заснула, а я и обрадовалась тому, вспорхнула и полетѣла. Мнѣ было такъ радостно. Я была въ томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ родилась и прожила пятнадцать лѣтъ. О, какъ хорошо тамъ! Какъ *зелень и лушистъ тотъ лугъ, гдѣ я играла* въ дѣтствѣ; *и голевые цвѣточки тѣ-же*, и хата наша, *и огородъ*. О, какъ *обняла меня добрая моя мать!* Какая *любовь у нея въ очахъ! Она лриголубливала меня, цѣловала въ уста и щеки, расчесывала частымъ гребнемъ мою русую косу.*“ („Страшная месть“).

Я-бъ хотѣлъ забыться и заснуть.
. . . . . .
Чтобъ — всю ночь, весь день мой слухъ лелѣя —
Про любовь мнѣ сладкій голосъ пѣлъ;
Надо мной чтобъ, вѣчно зеленѣя,
Темный дубъ склонялся и шумѣлъ,

— и, еще лучше, еслибы шумѣла цѣлая „дуброва Мамврійская“ (въ еврейскомъ подлинникѣ — не врійская“). „дубъ“, а „дуброва Мамврійская“).

Отношеніе въ древнемъ мірѣ Гомера къ позднѣйшимъ трагикамъ можетъ дать аналогію отношенія у насъ Пушкина къ послѣдующимъ главнымъ

*) Своей. **) Своего.

творцамъ. Гомеръ богаче и роскошнѣе порознь Эсхила, Софокла, Эврипида. Но пришелъ нужный день — и изъ лона земли вышли Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ, чтобы смѣнить и оставить лишь въ качествѣ школьнаго наученія, а не живого руководителя толпы, священнаго рапсода. Пушкинъ, по много-гранности, по *все*-гранности своей—вѣчный для насъ и во всемъ наставникъ. Но онъ слишкомъ строгъ. Слишкомъ серьезенъ. Это—во-первыхъ. Но и далѣе, тутъ уже начинается наша работа: его грани суть всего менѣе длинные и тонкіе корни, и прямо не могутъ слѣдовать и ни въ чемъ не могутъ помочь нашей душѣ, которая растетъ глубже, чѣмъ возможно было въ его время, въ землю, и особенно растетъ живѣе и жизненнѣе, чѣмъ опять-же возможно было въ его время и чѣмъ какъ онъ самъ росъ. Есть множество темъ у нашего времени, на которыя онъ, и зная даже объ нихъ, не могъ-бы *никакъ* отозваться; есть много болей у насъ, которымъ онъ уже не сможетъ дать *утѣшенія*; онъ слѣпъ „какъ старецъ Гомеръ“ — для множества случаевъ. О, какъ зорче... Эврипидъ, даже Софоклъ; конечно.— зорче и нашего Гомера Достоевскій, Толстой, Гоголь. Они намъ *нужнѣе*, какъ ночью, въ лѣсу— умѣлые провожатые. И вотъ эта практическая нужность создаетъ обильное имъ чтеніе, какъ ея-же отсутствіе есть главная причина удаленности отъ насъ Пушкина въ какую-то академическую пустынность и обожаніе. Мы его „обожали“: такъ поступали и древніе съ людьми, „которыхъ нѣтъ больше“. „Ромулъ“ умеръ; на небо вознесся „богъ Квиринъ“.

ПРАЗДНИКЪ ПУШКИНА

Д. Мережковскаго.

Всѣ звѣри полевые, всѣ звѣри лѣсные!
Идите ѣсть!

Исаія гл. LVI, 9.

Каждый день печатаются списки пожертвованій на памятникъ Пушкину: „Иванъ Ивановичъ Ивановъ — 3 р., наборщикъ Артемій — 5 к., гр. NN — 25 р., Коля, Вася, Муся, Вѣра — 15 к.“, — безконечные, сѣрые, малые, — идутъ они:

....по горсти бѣдной принося
Привычну дань.

Г. Суворину принадлежитъ духовный починъ въ этомъ дѣлѣ. Одно время казалось даже, что не столько „вся Россія“, сколько г. Суворинъ ставитъ „всероссійскій“ памятникъ Пушкину. Противъ Суворина и Пушкина образовалась чужеземная интрига, чтобы помѣшать ихъ торжеству. И русскіе благочестивые люди сомнѣвались, — не есть-ли замышляемый памятникъ „идолище поганое?“ Суворинъ, какъ человѣкъ просвѣщенный, только посмѣялся надъ этимъ суевѣрнымъ страхомъ. И чужеземную интригу онъ побѣдилъ, вдохновляемый тѣмъ чувствомъ, которое одинъ изъ птенцовъ его съ простодушною откровенностью называетъ „инстинктомъ животнаго патріотизма“. Онъ зналъ, что дѣлаетъ. Онъ сказалъ. что поставитъ памятникъ Пушкину, — и поставитъ. Во всякомъ случаѣ много будетъ мѣди, принадлежащей Суворину въ этомъ памятникѣ. „Мы продолжали дѣлать наше

О. Кипренскій. 1783—1836. Рисунокъ.

маленькое дѣло и нашъ слабый голосъ доходилъ до сердца нашихъ читателей и накоплялись десятки тысячъ рублей", — пишетъ онъ съ чрезмѣрной скромностью: если бы у него былъ въ самомъ дѣлѣ слабый голосъ, развѣ услыхала бы его „вся Россія", развѣ пошла-бы къ нему, пошла-бы за нимъ? Впрочемъ эта скромность только признакъ силы:

Я спокоенъ;
Я знаю мощь мою: съ меня довольно
Сего сознанья...

Въ тайнѣ сердца своего, въ тишинѣ ночей своихъ Суворинъ имѣетъ право говорить себѣ, какъ пушкинскій герой:

Что не подвластно мнѣ?.. Какъ нѣкій демонъ,
Отселѣ править міромъ я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
Въ великолѣпные мои сады
Сбѣгутся нимфы рѣзвою толпою;
И музы дань свою мнѣ принесутъ,
И вольный геній мнѣ поработится.

Воистину не чудо-ли это, не волшебство-ли? Одно мановеніе Суворина, — и обветшалый, сомнительный, „нерукотворный" памятникъ Пушкина превращается въ несомнѣнный, современный, рукотворный, — и дремавшія академіи пробуждаются, и какое-то министерство заказываетъ 40,000 гипсовыхъ пушкинскихъ бюстовъ, и кто-то изобрѣтаетъ игру „Смерть Пушкина", — лото или карты, и

О. Кипренс
1783—1836.
Женскій
портретъ
(рисунокъ).

безчисленныя жалкія руки тянутся со святыми лептами, и готовятся пушкинскія велосипедныя гонки, и пушкинскій шоколадъ, и совершается рожденіе Пушкина въ Суворинскомъ театрѣ съ облаками, амурами, громами и молніями К. Маковскаго и „вольный геній“ Случевскаго приноситъ къ стопамъ Суворина „Поверженнаго Пушкина“. И среди всѣхъ этихъ чудесъ, самъ великій магъ вѣщаетъ въ пиѳійскомъ безуміи, въ священной ярости „животнаго патріотизма“:

„Этотъ идолъ прекраснъ. Это нашъ русскій лучезарный Аполлонъ... Онъ стóитъ царскихъ почестей въ день столѣтней годовщины своего рожденія. Еслибъ громъ пушекъ встрѣтилъ этотъ день, еслибъ колокола звонили, гимны распѣвались, огни горѣли, русскіе флаги развѣвались-бы и поднимающія душу слезы умиленія виднѣлись бы на глазахъ благодарныхъ гражданъ, — кто былъ-бы недоволенъ такимъ единственнымъ праздникомъ на протяженіи цѣлаго столѣтія?“

И все это кажется еще волшебнѣе, еще невѣроятнѣе, когда вспоминаешь то, что происходило нѣсколько мѣсяцевъ назадъ, можно сказать вчера, по поводу того-же Пушкина.

Вчера г. Спасовичъ доказывалъ, что свидѣтельства современниковъ о мудрости Пушкина — ни на чемъ не основанная легенда, что у него — поверхностный, заурядный умъ, неспособный датъ его поэзіи значеніе всемірное. Всѣ выслушали это мнѣніе и промолчали. Впрочемъ, Спасовичъ развѣнчивалъ Пушкина съ осторожностью, съ казуистическою ловкостью, — не столько словами, сколько намеками. Но уже съ открытымъ лицомъ, съ рыцарскимъ прямодушіемъ выступилъ Вл. Соловьевъ. Ссылаясь на святоотеческую книгу, Лимонарій св. Софронія патріарха Іерусалимскаго, объявилъ онъ, что

пуля Геккерена была направлена не случаемъ, а Промысломъ:

Жизнь его не врагъ отъялъ,
Онъ своею силой палъ,
Жертва гибельнаго гнѣва.

О. Кипренскій 1783—1836. Собственный портретъ.

Убійца невиненъ. Пушкинъ самъ себя убилъ. Или лучше сказать, богъ убилъ его, карая за безумную ревность, за нарушенное слово императору и за другіе безнравственные поступки. Что посѣялъ, то и пожалъ, — умеръ достойною смертью, смертью злодѣя и клятвопреступника, осужденный богомъ. О, конечно, въ своемъ христіанскомъ прощеніи и незлобіи Вл. Соловьевъ не поддержалъ-бы собственной рукой руки убійцы, не нажалъ-бы собственнымъ пальцемъ курокъ его пистолета. Но теперь, когда казнь совершилась, когда Геккеренъ-палачъ исполнилъ смертный приговоръ судьи-Вл. Соловьева, теперь, съ безопасной высоты святоотеческаго Лимонарія на страницахъ либеральнаго „Вѣстника Европы“, Вл. Соловьевъ со спокойной совѣстью произнесъ надъ памятью поэта-язычника христіанскую анаѳему. И опять наступило гробовое молчаніе, молчаніе мертвецовъ на кладбищѣ Лимонарія. Молчалъ и Суворинъ, который, должно быть, тогда еще не вспоминалъ о Пушкинѣ, занятый другими, болѣе насущными дѣлами: довлѣетъ дневи злоба его.

Приблизительно въ это-же время высказалъ свое мнѣніе одинъ изъ малыхъ сихъ, изъ тѣхъ, имя коимъ легіонъ, — капля океана, песчинка пустыни,—голосъ почти непроизвольный, стихійный, какъ шумъ воды или вѣтра, исходившій изъ самой глубины, изъ сердца русской черни: Пушкинъ великій поэтъ, но „*ничтожная*“.

Это только шелестъ капли. Но вотъ и голосъ океана, — русскаго народа, или по крайней мѣрѣ того, что въ наши дни желаетъ казаться русскимъ народомъ, — голосъ „великаго писателя земли русской“:

„Когда вышли 50 лѣтъ послѣ смерти Пушкина и одновременно распространились въ народѣ его произведенія и ему поставили въ Москвѣ памят-

О. Кипренскій.
1783—1836.
Портретъ.

никъ, — пишетъ Л. Толстой въ своей статьѣ „Что такое искусство?“ — я получилъ больше десяти писемъ отъ разныхъ крестьянъ съ вопросами о томъ, почему такъ возвеличили Пушкина? На-дняхъ еще заходилъ ко мнѣ изъ Саратова грамотный мѣщанинъ, очевидно сошедшій съ ума на этомъ вопросѣ и идущій въ Москву для того, чтобы обличать духовенство за то, что оно содѣйствовало постановкѣ „монамента“ господину Пушкину. Въ самомъ дѣлѣ, надо только представить себѣ положеніе такого человѣка изъ народа, когда онъ, по доходящимъ до него газетамъ и слухамъ, узнаетъ, что въ Россіи духовенство, начальство, всѣ лучшіе люди въ Россіи съ торжествомъ открываютъ памятникъ великому человѣку, благодѣтелю, славѣ Россіи — Пушкину, про котораго онъ до сихъ поръ ничего не слышалъ. Со всѣхъ сторонъ онъ читаетъ или слышитъ объ этомъ и полагаетъ, что если воздаются такія почести человѣку, то вѣроятно человѣкъ этотъ сдѣлалъ что-нибудь необыкновенное, или сильное, или доброе... Каково-же должно быть его недоумѣніе, когда онъ узнаетъ, что Пушкинъ былъ человѣкъ больше, чѣмъ легкихъ нравовъ, что умеръ онъ на дуэли, т. е. при покушеніи на

О. Кипренск
1783—1836.
Портретъ
(пастель).

убійство другого человѣка, что вся заслуга его только въ томъ, что онъ писалъ стихи о любви, часто очень неприличные".

Все это было вчера. Вчера Спасовичъ разоблачилъ умственное ничтожество Пушкина; Вл. Соловьевъ по Лимонарію приговорилъ его къ смерти; одинъ изъ малыхъ сихъ прошелестѣлъ своимъ стихійнымъ шелестомъ о нравственномъ ничтожествѣ Пушкина; Л. Толстой согласился съ саратовскимъ мѣщаниномъ, что простому человѣку можно съ ума сойти отъ безсмысленности почестей, воздаваемыхъ Пушкину, вся заслуга котораго заключается лишь въ томъ, что онъ писалъ неприличные стихи о любви, — согласился съ тѣмъ-же саратовскимъ мѣщаниномъ и съ Вл. Соловьевымъ, что Пушкинъ — человѣкъ больше, чѣмъ легкихъ нравовъ, и что онъ умеръ на дуэли, какъ убійца, какъ язычникъ.

Да, все это было вчера. А сегодня — „царскія почести" Пушкину, колокольный звонъ, русскіе флаги, пушечная пальба, и сорокъ тысячъ министерскихъ бюстовъ, и суета академій, и пушкинскія велосипедныя гонки, и пушкинскій шоколадъ, и лото или карты — „смерть Пушкина", и рожденіе Пушкина съ облаками, амурами, громами и молніями К. Маковскаго, и безчисленныя протянутыя руки съ пятаками и двугривенными, и „всероссійскій" памятникъ Пушкину, — единственный праздникъ на протяженіи цѣлаго столѣтія, небывалое пиршество русскаго духа.

Какія противорѣчія, какія колебанія! Тутъ въ самомъ дѣлѣ есть что-то, безумное, — смѣшное и въ то-же время страшное, и такъ, что чѣмъ смѣшнѣе, тѣмъ страшнѣе.

Въ концѣ XV вѣка новгородскій архіепископъ Геннадій жаловался на „душевный гладъ и гладъ разума божья", распространившійся въ русскомъ народѣ. Вмѣстѣ съ бунтомъ противъ

А. ВЕНЕЦІАНОВЪ

1779 – 1847

Помѣщица

церкви, — ересью „жидовствующихъ“, вѣрою въ новаго Мессію, непзъяснимая тоска, какъ бы предчувствіе всемірнаго переворота, овладѣла русскими людьми. На послѣднюю пасхалію восьмого тысячелѣтія отъ сотворенія міра, на 1492 годъ, ждали пришествія Антихриста и кончины міра.

Теперь, наканунѣ XX вѣка, мы на этотъ счетъ спокойны. Никто, или почти никто, въ Россіи не ожидаетъ ни кончины міра, ни пришествія Антихриста. И „душевнаго глада“ мы не боимся. Насъ пугаетъ лишь голодъ тѣлесный. Призраки его обступили насъ, — страшныя лица, обезображенныя цынгой и тифомъ, молящія руки, потухшіе взоры. И чудится намъ, что голодъ идетъ и на насъ, пока еще сытыхъ, —

О. Кипренскій. 1783 – 1836. Рисунокъ.

И къ намъ въ окошко день и ночь
Стучитъ могильною лопатой.

Но славу богу,— голодные плотью, если не собственной, то, по крайней мѣрѣ, плотью братьевъ нашихъ,—мы духомъ сыты. Есть у насъ Пушкинскія житницы, полныя хлѣбомъ живымъ. Правда, эти житницы донынѣ были заперты для умиравшихъ отъ голода, и даже нами, взявшими ключи отъ нихъ, — какъ будто презрѣны. Но мы вспомнили о нихъ, мы отыщемъ потерянные ключи, откроемъ двери настежь для всего народа и напитаемъ голодныхъ, потому что хлѣба живого — Пушкинской красоты и мудрости хватитъ на весь русскій народъ, томящійся вотъ уже четыре вѣка „гладомъ душевнымъ“.

„Жаждущіе, идите всѣ къ водамъ. Даже и вы, у которыхъ нѣтъ серебра, — идите; покупайте и ѣшьте; идите, покупайте безъ серебра и безъ платы вино и молоко. Всѣ звѣри полевые, всѣ звѣри лѣсные! идите ѣсть“.

Мы устроимъ великую трапезу, небывалое пиршество русскаго духа:

Зажжемъ огни, нальемъ бокалы,
Утопимъ весело умы.

И голодные услыхали призывъ, и устремились толпами къ житницамъ, и ждутъ и тѣснятся, — прибѣжали „всѣ звѣри полевые, всѣ звѣри лѣсные“, — Иванъ Ивановичъ Ивановъ, гр. N N, наборщикъ Артемій, Коля, Вася, Муся, Вѣра, — тянутся, тянутся жалкія, безчисленныя руки со святыми лептами къ обѣщанному хлѣбу.

И не слышатъ они голоса пророка: „для чего вамъ отвѣшивать серебро за то, что не хлѣбъ, и трудовое свое за то, что не насыщаетъ? Стражи ваши слѣпы всѣ и невѣжды. И это — псы, жадные душою, не знающіе сытости; и это — пастыри безсмысленные; всѣ смотрятъ на свою дорогу, каждый до послѣдняго — на свою корысть. Приходите, говорятъ, я достану вина, и мы напьемся сикеры, и завтра тоже будетъ, что сегодня, да еще и больше“.

А. Вснеціановъ. 1779—1847. Старуха.

„И будетъ вмѣсто благовонія — зловоніе, и вмѣсто пояса будетъ веревка, и вмѣсто завитыхъ волосъ—плѣшь, и вмѣсто широкой епанчи — узкое вретище, вмѣсто красоты — клеймо“.

Конечно, на Пушкинскомъ пиршествѣ не будетъ недостатка въ винѣ и въ сикерѣ, въ цитрахъ и тимпанахъ, и „въ широкихъ епанчахъ“. Но на комъ изъ пирующихъ будутъ брачныя одежды? Кто прославитъ Пушкина духомъ и словомъ? Не огнемъ-ли Суворинскаго „животнаго патріотизма“ зажгутся огни этой вечери? Или можетъ быть Спасовичъ откроетъ намъ тайны Пушкинской мудрости? Или Вл. Соловьевъ, вдохновленный мертвецами Лимонарія, споетъ заздравный гимнъ безсмертью Пушкина? Или „великій писатель земли русской“ скажетъ, наконецъ, свое слово, объяснитъ голоднымъ, почему хлѣбъ красоты не менѣе нуженъ имъ, чѣмъ хлѣбъ насущный? Но великій писатель сказалъ свое слово, — ему прибавить нечего, и онъ не возьметъ его назадъ такъ-же, какъ саратовскій мѣщанинъ, сошедшій съ ума на „поганомъ идолищѣ“, на „монаментѣ“ Пушкина. Теперь, когда всѣ говорятъ, Л. Толстой безмолвствуетъ, и вмѣстѣ съ нимъ, по выраженію Пушкина, — „*народъ безмолвствуетъ*“.

Между этими двумя нѣмыми становится жутко. „Ждемъ свѣта, — по слову пророка, — и вотъ тьма, — озаренія, и ходимъ во мракѣ. Осязаемъ, какъ слѣпые, стѣну, и, какъ

Венеціановъ.
779—1847.
а пашнѣ.

безъ глазъ, ходимъ ощупью; спотыкаемся въ полдень, какъ въ сумерки, между живыми, какъ мертвые".

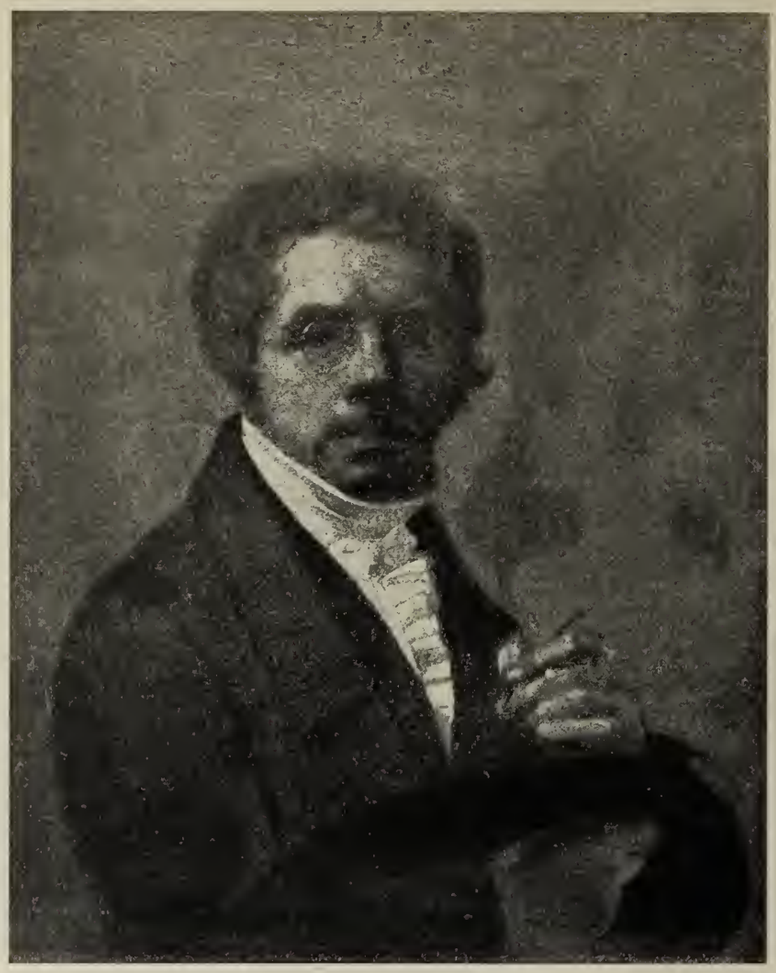
И не малымъ симъ, обманутымъ, умирающимъ отъ голода, простирающимъ руки съ безумною мольбою о хлѣбѣ живомъ, а сытымъ и насыщающимъ, прославляющимъ Пушкина „царскими почестями", унижающимъ его за „легкіе нравы", за „неприличные стихи о любви", — какъ-бы хотѣлось имъ напомнить слово Откровенія:

„Ты носишь имя, будто живъ, но ты мертвъ. — Ты говоришь: я богатъ, разбогатѣлъ и ни въ чемъ не имѣю нужды; а не знаешь, что ты несчастенъ, и жалокъ, и нищъ, и слѣпъ, и нагъ".

Но Суворинъ сказалъ, что будетъ пиръ, и значитъ пиръ будетъ.

Зажжемъ огни, нальемъ бокалы,
Утопимъ весело умы.

будетъ пиръ голодныхъ во славу не насытившаго ихъ, пиръ мертвыхъ во славу безсмертнаго, будетъ вино и сикера, и гусли, и тимпаны, и рѣчи всѣхъ, у кого только есть языкъ, — между сытымъ своей евангельскою истиной, безмолвнымъ Львомъ Толстымъ и голоднымъ, столь-же безмолвнымъ народомъ.



А. Венеціановъ.
1779—1847.
Собственный
портретъ.

Безбожный пиръ, безбожные безумцы!
Вы пиршествомъ и пѣснями разврата
Ругаетесь надъ мрачной тишиной,
Повсюду смертію распространенной.

Если-бы тѣнь поэта увидѣла насъ въ этомъ упоеніи пира, — не отвратила-ли бы она лицо свое, не прокляла-ли бы насъ, какъ нѣкогда скорбный пророкъ: „праздники ваши ненавидитъ душа моя, — ненавидитъ душа моя, даже до смерти“.

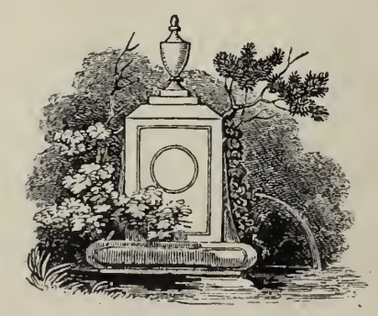
ЗАВѢТЫ ПУШКИНА

Ю. Минскаго.

Въ своей искусственной и нѣсколько насмѣшливой статьѣ, озаглавленной „Идея сверхчеловѣка“, г. Владиміръ Соловьевъ недавно на этихъ-же страницахъ разобралъ и опредѣлилъ новѣйшія идейныя теченія русской интеллигенціи, которыхъ оказалось цѣлыхъ три: экономическій матеріализмъ (марксизмъ), отвлеченный моралізмъ (толстовство и, прибавимъ отъ себя, отчасти владиміро-соловьевство) и демонизмъ сверхчеловѣка (нитчанство). Можетъ быть, то міропониманіе, которое г. Соловьевъ помѣтилъ демонизмомъ сверхчеловѣка, правильнѣе было-бы назвать болѣе широкимъ именемъ символизма, или мистицизма, но въ общемъ классификація должна быть признана вѣрной. Если-же къ тремъ новымъ идейнымъ теченіямъ прибавить три старыхъ — радикальное народничество, просвѣщенный либерализмъ и всѣмъ имъ враждебный консерватизмъ — то передъ нами въ

Алексѣевъ.
аводненіе
ноября 1824 г.
С.-Петербургѣ.

идеальной схемѣ вся русская интеллигенція со всѣми ея гранями и развѣтвленіями. И вотъ, читая въ газетахъ, что на улицѣ русской литературы готовится въ память Пушкина небывалый по многолюдству и блеску праздникъ, въ которомъ должна принять участіе вся интеллигенція Россіи, я невольно себя спрашиваю: кто-же собственно изъ ея представителей, какое изъ ея шести колѣнъ по своимъ убѣжденіямъ, симпатіямъ и вкусамъ встрѣтитъ Пушкинскій юбилей не съ равнодушіемъ, какъ случайное календарное празднество, а съ радостью и гордостью, какъ единственный по значительности праздникъ красоты и духовной свободы? Не наши-ли радикалы, выросшіе на критикѣ Писарева и на увѣренности, что Пушкинъ — маленькій и миленькій версификаторъ? Не экономическіе-ли матеріалисты, убѣжденные въ томъ, что вся-то поэзія не болѣе какъ пустяшная пристройка, что-то вродѣ веселаго балкончика, на солидномъ зданіи экономическихъ отно-



шеній? Не просвѣщенные-ли либералы, считающіе Пушкина дурнымъ гражданиномъ, въ которомъ большой талантъ парализовался мелкимъ характеромъ? Не консерваторы-ли, видящіе въ Пушкинскомъ праздникѣ, главнымъ образомъ, противовѣсъ юбилею Мицкевича и чуть-ли не одно изъ орудій славянскаго единенія? Накомогущіе простить Пушкину нецъ, не моралисты-ли, не еще болѣе его грѣховной ни его грѣховной жизни, ни Остаются еще символисты. смерти? Кто-же, о Господи? И мнѣ по-истинѣ начинаетъ

казаться, что на улицѣ русской литературы готовится лишь парадъ Пушкинскаго юбилея, праздникъ же Пушкинской поэзіи со всею искренностью и радостью будетъ отпразднованъ лишь въ одномъ изъ литературныхъ переулковъ, именно въ томъ, гдѣ обитаютъ поклонники символизма и эстетики.

Конечно, и парадъ Пушкинскаго юбилея не будетъ лишенъ нѣкоторой доли искренности и увлеченія. Многія заслуги Пушкина могутъ считаться теперь общепризнанными. Никто не станетъ отрицать, что Пушкинъ первый ввелъ къ намъ и навсегда узаконилъ правдивость изображенія, простоту и естественность рѣчи и ту особую честность и искренность въ отношеніи художника къ своимъ произведеніямъ, которыя отчасти свѣтятся въ литературѣ англійской и нѣмецкой и почти всегда отсутствуютъ въ прозѣ и поэзіи французской. Еще менѣе станетъ кто-либо теперь отрицать, что Пушкинъ — творецъ русскаго языка, что, получивъ въ наслѣдство отъ предшественниковъ литературный языкъ хотя и богатый звуками, но еще не гармоничный и какъ-бы не настроенный, онъ первый оживилъ и покорилъ этотъ труднѣйшій изъ всѣхъ музыкальныхъ инструментовъ, сдѣлалъ его чувствительнымъ къ малѣйшимъ колебаніямъ настроенія и мечты, опредѣлилъ значеніе и пригодность словъ, однимъ словомъ, прежде чѣмъ создать свой стиль, создалъ, какъ въ свое время Данте, литературный стиль вообще и достигъ этого лишь благодаря необыкновенной легкости своего вдохновенія и вѣрному, можно сказать, абсолютному вкусу. Наконецъ, никто не станетъ отрицать блестящей формы Пушкинскихъ стиховъ. Можетъ быть, если-бы рѣчь шла о Ломоносовѣ или о Державинѣ, то признанія всѣхъ этихъ заслугъ было-бы вполнѣ достаточно для того, чтобъ достойнымъ образомъ отпраздновать ихъ память. Но рѣчь идетъ о Пушкинѣ, не о предтечѣ будущихъ поэтовъ, но о великомъ поэтѣ, по отношенію къ которому нельзя проводить границу между языкомъ и идеей, формой и содержаніемъ. Странно

А. Легашевъ. 1798—1865(?) Мужской портретъ.

было бы говорить объ историческихъ заслугахъ Пушкина, ибо для истинной поэзіи нѣтъ ни прошедшаго, ни будущаго времени, а существуетъ вѣчное настоящее. Если Пушкинъ не второстепенный поэтъ, а геній, одаренный даромъ пророчества и мудрости, то нельзя праздновать его славу, оставаясь внѣ магическаго круга его чувствъ и идей, всего того, что можно-бы назвать завѣтами Пушкинской музы. А знаетъ-ли толпа, въ чемъ заключаются эти завѣты?

Самъ Пушкинъ боялся учительскаго тона и съ большою скрытностью и еще большимъ искусствомъ скрывалъ идеи своихъ произведеній подъ внѣшними подробностями, такъ что поверхностному читателю и донынѣ кажется, будто Пушкинъ творилъ случайно, подъ впечатлѣніемъ минуты. А между тѣмъ едва-ли найдется другой художникъ, произведенія котораго были такъ органически связаны между собою общими творческими идеями. Преклоненіе передъ красотою, по-

М. Теребенев
1795—1864.
Портретъ.

. Чернецовъ.
804—1879.
алъ въ домѣ
. Л. Нарышкина.

бѣда эстетическаго идеала надъ этическимъ — одна изъ такихъ творческихъ идей Пушкина. Побѣда инстинкта надъ разсудкомъ — вторая изъ нихъ. Жизнь въ изображеніи Пушкина является вѣчной трагедіей и борьбой. Голосъ разсудка, увѣренный и рѣзкій, зоветъ на прямой и закономѣрный путь пользы, добродѣтели, счастія. Но другой голосъ, смутный, инстинктивный, голосъ страстей и влеченій, зоветъ насъ прочь отъ пользы и счастія. Исходя изъ скрытой въ насъ самихъ бездны, этотъ стихійный голосъ ведетъ насъ также къ безднѣ. Слушаясь его, мы гибнемъ, но, погибая, даемъ рожденіе красотѣ и поэзіи. Нѣтъ сомнѣнія, что предъ судомъ разсудка и человѣчности Татьяна, упрекая Онѣгина въ безуміи, вполнѣ права. Да, тогда, въ деревнѣ, она, въ самомъ дѣлѣ, была моложе и лучше, и счастье было такъ возможно: стоило только протянуть руку. Но есть судъ иной, и на немъ-то правымъ, быть можетъ, окажется Онѣгинъ, отвергшій счастіе, когда ему стоило протянуть за нимъ руку, и пожелавшій его именно тогда, когда для его достиженія понадобилось разрушить семейный міръ любимой женщины и опозорить ее въ глазахъ свѣта. Можетъ быть, передъ этимъ-же „неправеднымъ“ судомъ Онѣгинъ оказался-бы правъ и тогда, когда, отрекшись самъ отъ легкаго счастія, онъ не далъ вкусить отъ сего меда и своему другу и легкомысленно убилъ его въ цвѣтѣ лѣтъ?

Геребцевъ 795—1864. Кенскій ортретъ.

Пушкинъ не далъ отвѣта на вопросъ, кто былъ правъ, и даже этого вопроса не ставилъ, но самымъ выборомъ сюжета и поэтическимъ его освѣщеніемъ избавилъ себя отъ труда спрашивать и отвѣчать: протяни Онѣгинъ руку къ „такъ возможному счастію“, развѣ поэма не умерла-бы въ тотъ-же мигъ?

Только изрѣдка въ произведеніяхъ Пушкина вдохновлявшая его всю жизнь идея, вдругъ, на мгновеніе прорывается наружу и поэтъ почти выдаетъ снѣдавшую его тайну.

Такой взрывъ мы видимъ въ „Пирѣ во время чумы“, гдѣ разыгрывается та-же борьба между добродѣтельнымъ разсудкомъ и буйнымъ инстинктомъ. Разсудокъ, воплощенный въ лицѣ священника, убѣждаетъ Вальсингама бросить нечестивый пиръ и не смущать тишины гробовъ, въ которыхъ покоятся его мать и жена. Вальсингамъ сознаетъ свое беззаконіе и не сомнѣвается въ томъ, что зрѣлище его паденія заставляетъ плакать въ небесахъ взирающія на него дорогія тѣни, но все-таки не хочетъ оставить безбожный міръ:

Не могу, *не долженъ*
Я за тобой идти: я здѣсь удержанъ
Отчаяньемъ, воспоминаньемъ страшнымъ
Сознаньемъ беззаконья моего,

А. Нотбекъ. 1802—1866. Ein Phantasiestück.

Гр. Чернецовъ. 1801—1865. Кавалеристъ.

И ужасомъ той мертвой пустоты,
Которую въ дому моемъ встрѣчаю,
И новостью сихъ бѣшеныхъ веселій.

Но Пушкинъ не довольствуется тѣмъ, что доводитъ конфликтъ между долгомъ и инстинктомъ до такой рѣзкости; онъ какъ будто еще пытается объяснить, оправдать неистовство инстинкта въ знаменитой пѣснѣ Вальсингама:

Все, все, что гибелью грозитъ,
Для сердца смертнаго таитъ
Неизъяснимы наслажденья —
Безсмертья, можетъ быть, залогъ.

Пускай страсти влекутъ насъ къ гибели; подчиняясь имъ и выказывая презрѣніе къ условіямъ своей безопасности и спасенія, не утверждаемъ-ли мы этимъ самымъ свою высшую власть надъ судьбою, свою вѣру въ иное, безусловное бытіе? Въ противномъ случаѣ откуда-бы истекало то обаяніе, которымъ невольно окруженъ въ нашихъ глазахъ святотатственный Донъ-Жуанъ, когда онъ, видя, что статуя командора

кивнула головой, все-таки отправляется къ Донѣ-Аннѣ, чтобы предать гибели не только свое тѣло, но и душу? Почему мы такъ радостно вѣримъ поэту, когда узнаемъ, что безсмертный геній данъ безсознательно творящему Моцарту, а не мудрому, всевидящему Сальери,

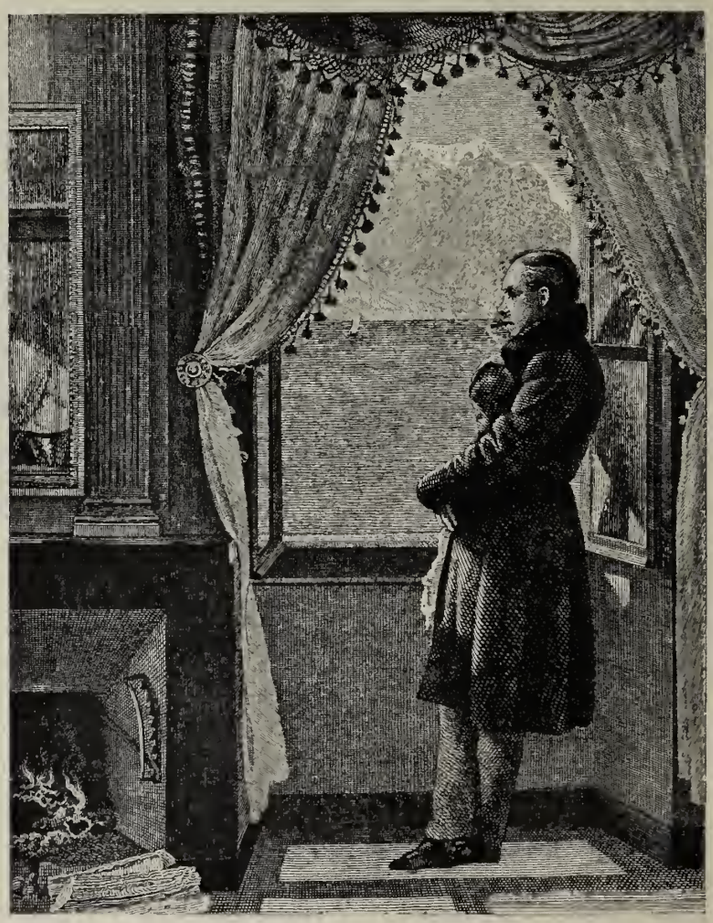
В. Тропининъ 1776—1857. Портретъ графини Зубовой.

не въ награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудовъ, усердія, моленій посланъ,
А озаряетъ голову безумца,
Гуляки праздного?

Почему Фаустъ, велящій Мефистофелю потопить торговый корабль, не внушаетъ намъ отвращенія и не кажется злодѣемъ? Почему мы съ сердечнымъ замираніемъ слышимъ безумно-дерзкій вызовъ Клеопатры и съ радостью узнаемъ, что нашлись дерзкіе безумцы, принявшіе этотъ вызовъ?

В. Тропининъ. 1776—1857. Игра на клавесинѣ.

Почти во всѣхъ произведеніяхъ Пушкина вѣетъ этотъ свѣжій, бодрящій духъ стихійной инстинктивной правды, тѣмъ болѣе отрадный, что онъ является у поэта вдохновеннымъ влеченіемъ, а не обдуманной системой. Пушкинъ какъ-бы невольно переступалъ черезъ всѣ пороги, возведенные людскимъ закономъ, правомъ, нравственностью, потому что только божья бездна могла остановить его свободный полетъ. Только одна красота, постигаемая не разсудкомъ, а во-вѣки не разгаданнымъ, мистическимъ чувствомъ, казалась Пушкину предѣломъ, передъ которымъ душѣ не стыдно остановиться въ благоговѣйномъ созерцаніи. Нужно сжиться душой съ поэзіей Пушкина, отгадать бездонныя глубины за кажущейся безпечностью ея лазури, чтобъ понять, что стихотвореніе „Чернь“ не дерзкій кому-то брошенный вызовъ, а крикъ ужаса изъ груди поэта, котораго обступаетъ хладный и надменный „червь земли“. Онъ боится связать судьбу своихъ вдохновеній съ какими-бы то ни было человѣческими интересами, хотя-бы самыми возвышенными и нравственными. Онъ вѣритъ только богу и богомъ въ насъ зажженному инстинкту. Все міросозерцаніе Пушкина можетъ быть сведено къ тремъ завѣтамъ, которые съ такою ясностью выражены въ „Пророкѣ“ и тѣмъ не менѣе такъ мало поняты и донынѣ.



Г. Рейтернъ 1791—1865. Портретъ В. Жуковск. (гравировалъ Н. Уткинъ).

Первый завѣтъ заключается въ томъ, что художникъ долженъ воспринимать жизнь не въ свѣтѣ разсудка

Г. Рейтернъ. 1794—1865. Семья художника.

или морали, а эстетически, не разсуждать и морализировать, а видѣть и слышать.

Перстами легкими, какъ сонъ,
Моихъ зѣницъ коснулся онъ;
Отверзлись вѣщія зѣницы,
Какъ у испуганной орлицы.
Моихъ ушей коснулся онъ...

Этимъ мистическимъ жестамъ Серафима соотвѣтствуютъ первыя слова божьяго призыва: „возстань, поэтъ, *и внждь, и внемли*“.

Второй завѣтъ Пушкина гласитъ, что художникъ призванъ не съ тѣмъ, чтобы баюкать и согрѣвать души людей, а съ тѣмъ, чтобы вѣчно ихъ мучить и жечь. Вотъ почему Серафимъ вкладываетъ въ замерзшія уста пророка искушающее и уязвляющее „жало мудрыя змѣи“, а въ отверстую грудь разрушающій огненный уголь, и вотъ почему гласъ бога велитъ ему „глаголомъ жечь сердца людей“.

Наконецъ, третій и самый великій завѣтъ Пушкина велитъ художнику отречься отъ своего празднословнаго и лукаваго разума, не навязывать міру своей правды, какъ это дѣлаютъ сектанты и спорщики, а сдѣлаться сперва безстрастнымъ, какъ „трупъ въ пустынѣ“, для того, чтобы потомъ вмѣстить въ себѣ весь міръ, со всѣмъ его кажущимся добромъ и зломъ, съ „горнимъ полетомъ ангеловъ“ и „подводнымъ ходомъ гадъ морскихъ“, ибо весь онъ созданъ богомъ. „Исполнись волею Моей!“ — вотъ рѣшающее слово.

Таковы три завѣта Пушкина. Но соблюла-ли русская литература эти завѣты своего творца? Съ перваго взгляда можетъ показаться, что послѣ Пушкина элементы стихій-

ности и мистицизма усилились въ нашей поэзіи и романѣ, но это оптическій обманъ, происходящій по тѣмъ-же причинамъ, по которымъ своды готическаго храма кажутся намъ таинственнѣе свода небеснаго. Увы, уже Лермонтовъ, первый наслѣдникъ Пушкинской славы, отступилъ отъ завѣтовъ своего учителя, и его „Пророкъ“ уже читаетъ „страницы злобы и порока“ и провозглашаетъ „чистыя ученья любви и правды“, т. е.

К. Брюлловъ. 1799—1852. Портретъ г-жи Тонъ..

ведетъ себя какъ моралистъ и спорщикъ *). И нужно сознаться, что по мѣрѣ того, какъ небесныя черты Пушкинскаго пророка блѣднѣютъ въ нашей литературѣ, становясь безплотной непонятой тѣнью, базарный образъ Лермонтовскаго пророка, наоборотъ,

*) *Уже въ стихахъ на смерть Пушкина у Лермонтова мѣстами чувствуется нѣкоторая реторическая натянутость, столь нелохожая на пушкинскую правдивость и точность. Упрекъ Дантесу въ томъ, что онъ „дерзко презирая чужой земли языкъ и нравы“ и „не могъ понять, на что подымалъ руку“, кажется страннымъ и ненужнымъ послѣ другого упрека, брошеннаго въ лицо своимъ-же русскимъ людямъ, которые подготовили гибель поэта тѣмъ, что*

все болѣе набирается плоти и силы, переживаетъ множество метаморфозъ, воплощается то въ Гоголя, то въ Достоевскаго, пока наконецъ не окаменѣваетъ, сливаясь съ могучими чертами Льва Толстого — этого антипода Пушкина въ русской литературѣ.

К. Брюлловъ. 1799—1852. Портретъ.

Гоголь во второй періодъ своей дѣятельности дальше другихъ отошелъ отъ пушкинскихъ завѣтовъ и, желая навязать себя Россіи въ доморощенные мессіи, почти вплотную подошелъ къ тому забору, къ которому приводитъ всякая разсудочная

такъ долго гнали
Его свободный чудный даръ
И для потѣхи возбуждали
Чуть загоравшійся пожаръ.

Увы, на судьбѣ самого Лермонтова слишкомъ скоро сказалось, что можно, и будучи

К. Брюллов
1799—1852
Портретъ
Г-жъ Шиш
ревыхъ.

моралъ. Достоевскій въ пароксизмахъ творчества то приближался къ безднамъ свободы, то спасался на мель нравственнаго учительства. Демоническій ознобъ и мессіанскій жаръ не переставали потрясать эту лихорадочно - безпокойную душу, мыслившую и чувствовавшую какъ-бы по законамъ маятника. Неудивительно поэтому, что однимъ изъ своихъ качаній Достоевскій приблизился и къ Пушкину, которому онъ поклонялся, можетъ-быть, какъ своему контрасту. Зато, пугающій прямизною своего грузнаго полета, никогда не знавшій ни колебаній, ни сомнѣній, графъ Левъ Толстой сталъ въ сознательную оппозицію къ поэзіи Пушкина, которая кажется ему легкомысленной и барской. Съ каждымъ своимъ произведеніемъ Толстой все дальше уходилъ отъ пушкинской красоты и свободы, и вотъ теперь мы видимъ, какъ этотъ непреклонный и тяжелый геній своимъ новымъ романомъ заставляетъ всю Рос-

---

русскимъ и не презирая языкъ и нравы Россіи, лодиять руку на ея молодую славу и гордость.

Еще большимъ диссонансомъ звучитъ свѣтованіе Лермонтова относительно Пушкина:

Зачѣмъ отъ мирныхъ нѣгъ и дружбы простодушной
Вступилъ онъ въ этотъ свѣтъ завистливый и душный
Для сердца вольнаго и пламенныхъ страстей?

Развѣ Пушкинъ „вступилъ“ въ петербургскій свѣтъ, а не вращался въ немъ съ тѣхъ самыхъ поръ, какъ вышелъ изъ лицея? Не потому-ли, наоборотъ, онъ погибъ, что хотѣлъ сочетать радости завистливаго и душнаго свѣта „съ мирными нѣгами и простодушной дружбой“ семьи? Насмѣшливый и своевольный Пушкинъ, въ которомъ

ГОГОЛЬ

рис. Маконова

сію, вмѣстѣ съ самимъ героемъ романа, глотать горькое, противное и какъ будто-бы цѣлебное питье разсудочно-моральнаго подвига. И не странно-ли, что какъ разъ съ появленіемъ этого романа совпала пора пушкинскаго юбилея!

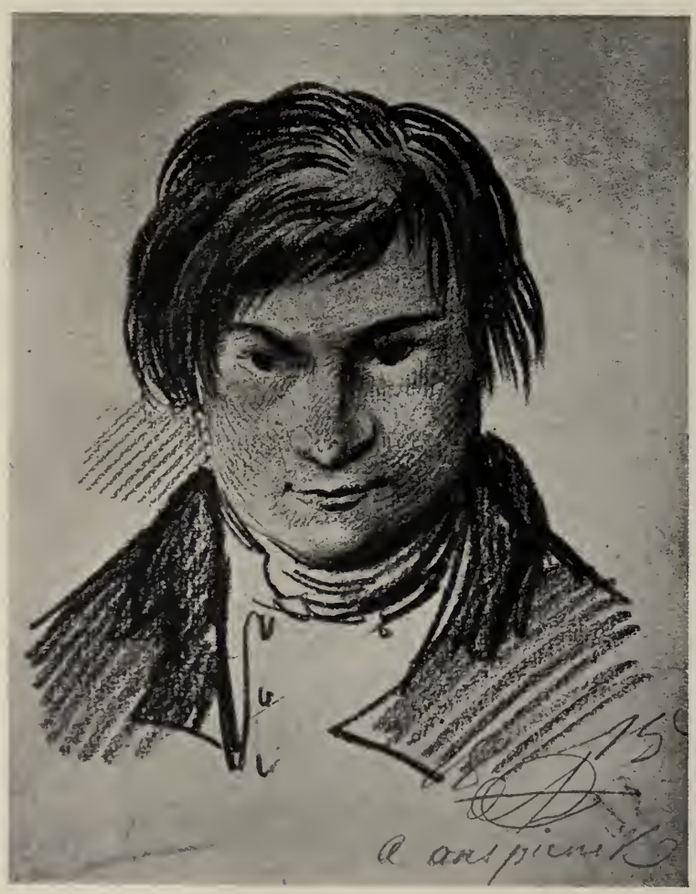
инстинктъ владычествовалъ надъ разсудкомъ не только въ произведеніяхъ, но и въ жизни, не могъ не создавать себѣ въ свѣтѣ завистниковъ и враговъ, но онъ былъ сильнѣе ихъ, пока не женился и честь его не стала уязвимой въ чужой, отъ него не зависѣвшей волѣ. Пушкинъ долженъ былъ до конца дней оставаться Онѣгинымъ, а не очутиться въ роли Ленскаго.

Здѣсь кстати будетъ упомянуть о странномъ мнѣніи г. Вл. Соловьева, будто Пушкинъ умеръ по собственной винѣ, заключавшейся въ томъ, что, раненый Дантесомъ, онъ не простилъ его по-христіански, а упорствовалъ въ своемъ гнѣвѣ. Не знаю, согласится-ли

К. Брюлловъ. 1799 - 1852. Портретъ Гверацци (рисунокъ).

. Зеленцовъ. 790—1845. Іастерская ивописца І. Басина.

К. Зеленцовъ. 1790—1845. Мастерская художника.



А. Орловскій 1777—1832. Рисунокъ.

Но что-же сталось за все это время съ пушкинскими завѣтами? Забытые русской интеллигенціей, полузабытые остальной Россіей, они, подобно заброшенному священному огню, охранялись и охраняются немногими „жрецами искусства“, или, говоря проще, немногими писателями, любящими

хирургъ съ мнѣніемъ нашего почтеннаго философа, но психологъ навѣрно возразилъ-бы ему, что правдивый, чуждый лицемѣрія Пушкинъ не могъ въ ту минуту простить врага, а долженъ былъ въ него стрѣлять. И какъ важно для пониманія Пушкина и для цѣльности его образа то, что послѣдній актъ его воли былъ подсказанъ стихійнымъ чувствомъ — гнѣвомъ, „глубокой жаждой мщенья“, а не хриплымъ шолотомъ хромой и одноглазой морали.

А. Орловскій.
1777—1832.
Гвардеецъ.

татъ успокоеніе на радикализмѣ или толстовствѣ пошлостью и тупостью. Стихъ Пушкина кажется имъ отраднымъ духовнымъ событіемъ, вопросъ-же о томъ, женится-ли Нехлюдовъ на Катюшѣ,—совершенно безразличнымъ. Они сладкіе звуки предпочитаютъ горькимъ и кислымъ, молитвы — проповѣдямъ, жезлъ волшебника — учительской указкѣ, свободный просторъ, гдѣ душа то падаетъ, то поднимается,—затхлому углу, гдѣ будто-бы происходитъ воскресеніе мертвеца. Русская литература началась съ пушкинской стихійной искренности. Неужели должна она окончиться самодовольствомъ и святошествомъ? Не хочется этому вѣрить. Покуда „живъ будетъ хотъ одинъ піитъ“, пушкинскіе завѣты не исчезнутъ. И кто знаетъ, можетъ быть, что безсознательно къ этимъ-

красоту и боящимися духовнаго рабства: прежде Фетомъ, Майковымъ, Полонскимъ, теперь — символистами. И нужно-ли прибавить, что какъ прежніе стражи пушкинскихъ завѣтовъ, такъ и нынѣшніе не сливаются съ нашей интеллигенціей, образуя въ ея средѣ какую-то странную эстетическую оппозицію, хотя на самомъ дѣлѣ причина отчужденія не въ нихъ. Если-бы вѣрить всеобщимъ на нихъ нападкамъ, то можно думать, что это — закоснѣлые злодѣи, развратители юношества, враги бога и людей. Между тѣмъ символисты у насъ, какъ, впрочемъ, вездѣ въ Европѣ, чуткіе изъ чуткихъ, чистые изъ чистыхъ. Они любятъ людей и правду не менѣе искренно, чѣмъ ихъ торжествующіе критики, но на бѣду они имѣютъ мужество быть искренними и счи-

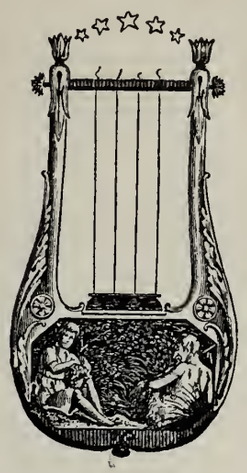
А. Орловскій.
1777—1832
Дэнди.

А. Орловскій.
1777—1832.
Въ дорогѣ.

же завѣтамъ тянется вся, если не интеллигентная, то читающая и грамотная Россія? Можетъ быть, ея-то свободное, хотя безмолвное, сочувствіе и придастъ пушкинскимъ днямъ подобающее имъ значеніе? Можетъ быть, вмѣстѣ съ Воскресеніемъ Толстого мы теперь переживаемъ и воскресеніе Пушкина?

КЪ ВСЕРОССІЙСКОМУ ТОРЖЕСТВУ

Ѳ. Сологубъ.



Судьбы перемѣнчивы: претерпѣвшій многія гоненія при жизни и по смерти, Пушкинъ воспоминается торжественно, оффиціальнo-установленнымъ порядкомъ, — и, однако, „будутъ послѣдняя горша первыхъ“.

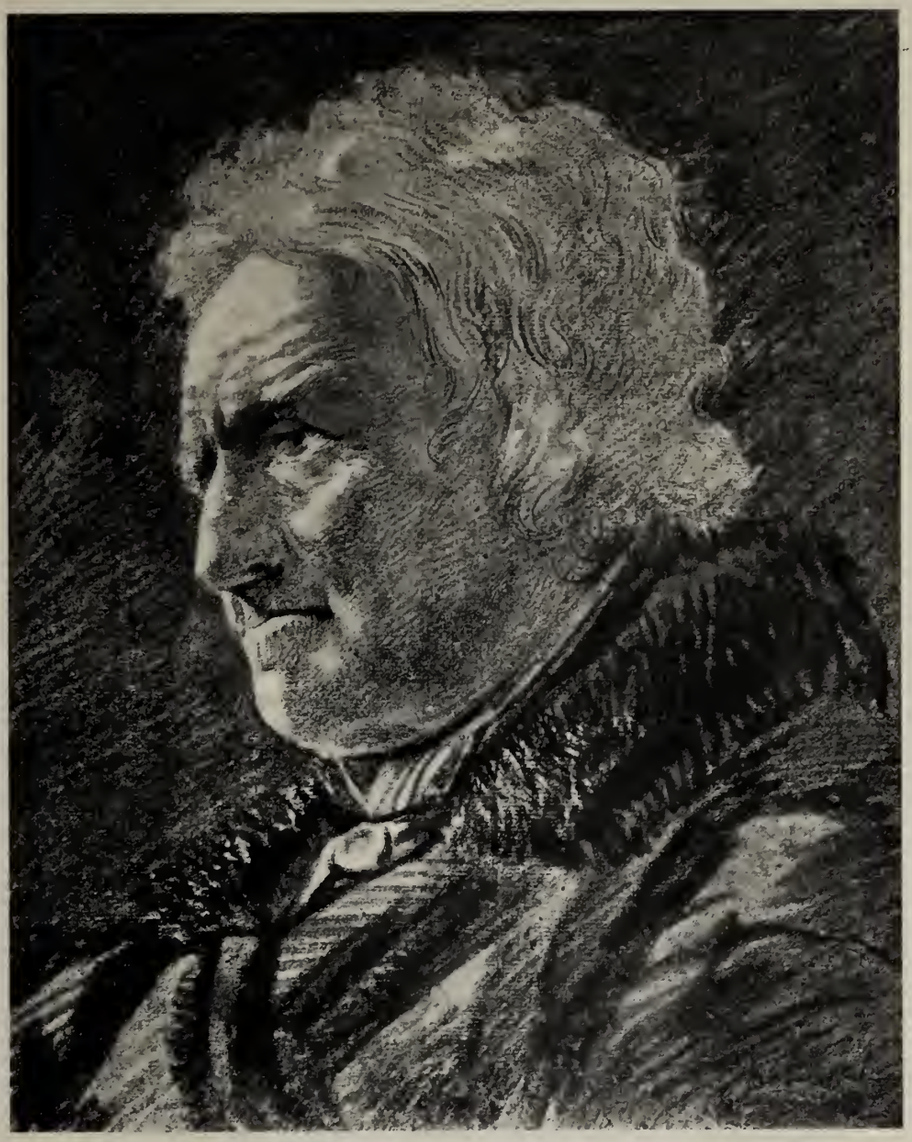
Не обидно-ли, что великое имя становится достояніемъ толпы, у которой по-прежнему нѣтъ ничего общаго съ тѣмъ, кто носилъ это имя? Непониманіе „тупой черни“ столь-же грубо, какъ и въ старину, и ея низменныя помышленія столь-же, какъ и въ прежніе дни, далеки отъ чистыхъ думъ поэта. Что ей до него? Что ей Пушкинъ?

Поэтъ и человѣкъ равно необыкновенный, человѣкъ пламенныхъ страстей и холоднаго ума, въ себѣ нашедшій вѣрную мѣру для каждаго душевнаго движенія, на точнѣйшихъ вѣсахъ взвѣсившій добро и зло, правду и ложь, ни на одну чашу вѣсовъ не положившій своего пристрастія, — и въ дивномъ и страшномъ равновѣсіи остановились онѣ, — человѣкъ

А. Орловскій. 1777—1832. Голова юноши.

великаго созерцанія и глубочайшихъ проникновеній, подъ всепобѣждающею ясностью творческихъ изображеній скрывшій мрачныя бездны, — кому онъ сроденъ? Какъ и при жизни, онъ кажется равенъ со всѣми, всякому по плечу, — но кому-же онъ сроденъ? Изъ позднѣйшихъ одинъ лишь Достоевскій мрачно и неуравновѣшенно подобенъ ему, всѣ же прочіе — иного духа.

Духъ вѣка на столько далекъ отъ того, чѣмъ жилъ Пушкинъ, что почти радостно думать о его недоступности для толпы, которой съ нимъ нечего дѣлить. Въ этой толпѣ, которая, медлительно раскошеливаясь, тупо соображаетъ, куда ей лучше нести свои гроши, на его-ли мѣдное изображеніе, на своихъ-ли голодающихъ, — въ этой толпѣ, которой священное его воспоминаніе не стыдно дѣлать предметомъ газетной полемики, —



А. Орловскій.
1777—1832.
Старикъ.

въ этой толпѣ все ему чуждо. До такой степени чуждо, что иногда какія-то вирши выдаются за вновь открытые Пушкинскіе стихи, и признаются, и нравятся.

Съ недоумѣніемъ смотришь на приготовленія къ „всероссійскому“ якобы торжеству; и начинаешь иногда думать съ тревогою: неужели есть и у Пушкина что-нибудь для сегодняшней толпы? Или и въ самомъ дѣлѣ есть въ немъ нѣчто банальное, общедоступное? И такъ-ли онъ великъ, какъ мы думали?

Напрасныя опасенія, — какъ бы стихія Пушкинской поэзіи.

лизна небесныхъ облаковъ, чиста

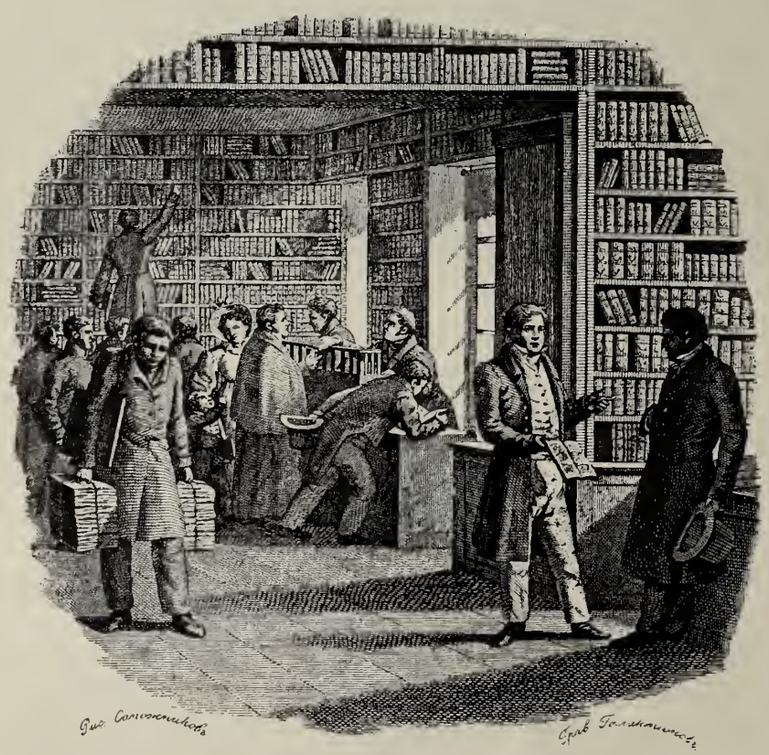
Зачѣмъ-же этотъ праздникъ, такли, гулянья, чтенія и пѣнія, ки, — и что еще тамъ будетъ? — вся тельно хранимая на складѣ для обя- всѣ эти жалкія торжества, эти спекэта бутафорская рухлядь, обязазательно-справляемыхъ годовщинъ?

Лишь оскорбительны для великой памяти эти надуманныя поминки, вызванныя не свободнымъ и неудержимымъ подъемомъ обще-народнаго духа, а простою календарною справкою литературныхъ гробохранителей.

Вотъ стихотвореніе молодого поэта Корина, которое въ немногихъ словахъ, но точно передаетъ это наше чувство обиды и возмущенія противъ новаго безчинства толпы:

Сбылось! по всей Руси великой
Крылатый стихъ твой пролетѣлъ,
И въ сердцѣ черни полудикой
Онъ смутнымъ эхомъ прогудѣлъ.
И вотъ, кощунственно играя
Священнымъ именемъ твоимъ,
Тебѣ несетъ толпа слѣпая
Своихъ кадильницъ чадъ и дымъ.
Возстань, поэтъ! какъ прежде, смѣло
Возвысь предъ ними гордый гласъ:
„Подите прочь! какое дѣло
Поэту мирному до васъ!“

Вотъ, уже сказано это было имъ, ужъ недвусмысленно выразилъ поэтъ свое къ нимъ презрѣніе, — чего же имъ еще?



ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 15, 1899 г.

Проф. фонъ-Чуди. Искусство и публика (перев. съ нѣмецк.).
Художественная хроника:

В. Розановъ. О древне-египетской красотѣ (продолженіе).
А. Бенуа. Бесѣды художника. I. Англичане прошлаго вѣка. II. Парижскіе салоны.
А. Н—къ. Сецессіонъ въ Вѣнѣ и Берлинѣ.
Б. Веньяминовъ. Агонія Петербурга.
В. Сѣровъ. Письмо въ редакцію.
Свѣдѣнія. Замѣтки. Объявленія.

Иллюстраціи: **Е. Лансере.** Заставка. — **Діего Веласкесъ.** (1599—1660). Четыре рисунка изъ Альбертины въ Вѣнѣ и изъ музеевъ во Флоренціи и въ Лиллѣ (воспроизв. по фотографіямъ Брауна въ Парижѣ).
I. Рейнольдсъ (1723—1792). Два портрета. — **Т. Генсборо** (1727—1788). Два портрета. — **И. Лагрене.** Собственный портретъ (соб. Д. А. Бенкендорфа въ СПБ.). — **Г. Реборнъ.** Портретъ (соб. А. З. Хитрово въ СПБ.). — Пять снимковъ съ **Дворца Е. И. В. Вел. Кн. Бориса Владиміровича въ Царскомъ Селѣ.** — **Э. Симпсонъ.** Два мѣдныхъ дверныхъ замка. — **К. Кёппингъ.** Стеклянные бокалы. — **Рѣшетка передъ каминомъ** чеканной работы (соб. Бинга въ Парижѣ). — **Э. Симпсонъ.** Издѣлія изъ чеканной мѣди. — **А. Делаэршъ.** Маіоликовыя издѣлія. — Конкурсъ рисунковъ для ковра. — **Е. Лансере.** Виньетка.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Искусство и Публика

(Изъ рѣчи, произнесенной въ торжественномъ засѣданіи Берлинской Академіи Художествъ, 27 января 1899 года).

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что художники обладаютъ въ настоящее время болѣе широкимъ кругомъ публики, чѣмъ когда бы то ни было. Убѣдительнымъ доказательствомъ тому служатъ наши выставки, размѣры которыхъ изъ года въ годъ увеличиваются устрашающимъ образомъ. Рядомъ съ большими, обыкновенно международными выставками въ крупныхъ художественныхъ центрахъ — въ маленькихъ городахъ экспонируются небольшія, избранныя коллекціи. Государственныя учрежденія, какъ-то академіи или національныя галлереи, имѣли всегда успѣхъ со своими выставками, представлявшими публикѣ отдѣльныхъ мастеровъ. Многочисленные частные предприниматели превосходятъ другъ друга въ стараніяхъ доставить зрителямъ все новый и новый художественный матеріалъ.

Такимъ образомъ, недостатка въ интересѣ къ искусству нѣтъ. Спрашивается только: какого характера этотъ интересъ, и является-ли онъ дѣйствительнымъ поощрителемъ искусства? Этотъ вопросъ стоитъ обсужденія, потому что съ нимъ сопряжено и обсужденіе условій художественнаго „производства“. Можетъ быть, то, что будетъ здѣсь высказано, не откроетъ никакихъ новыхъ истинъ, но вѣдь иногда очень полезно вновь разслѣдовать и старую истину.

Отличительнымъ признакомъ современной публики служитъ ея численность, ея разнородный составъ и ея художественная некультурность. Это явленіе тѣсно связано съ подъемомъ класса буржуазіи, слѣдовавшимъ послѣ французской революціи.

На мѣсто аристократическаго общества, въ традиціонную систему воспитанія котораго входило и опредѣленное отношеніе къ искусству, появилась толпа, состоящая изъ самыхъ разнородныхъ элементовъ, которая, кромѣ того, постепенно мѣняется въ своихъ составныхъ частяхъ и не имѣетъ ни времени, ни денегъ, ни потребности въ утонченномъ образѣ жизни.

Единственнымъ и очень важнымъ исключеніемъ является Англія, гдѣ традиціи 18-го вѣка не были оторваны отъ 19-го какимъ-либо общественнымъ переворотомъ.

Тамъ не прерывалось послѣдовательное развитіе художниковъ и публики. Этимъ объясняется то, что нѣсколько разъ, а въ особенности въ началѣ нынѣшняго вѣка, художественное движеніе получало толчокъ изъ Англіи.

Это расширеніе современной публики приноситъ художникамъ большой вредъ.

Духовное общеніе между обѣими сторонами почти невозможно. Въ большинствѣ случаевъ художникъ даже не знаетъ, для кого онъ творитъ и вообще творитъ-ли онъ для кого-нибудь. А это очень важно. Искусство — явленіе соціальное. Концепція художественной идеи — конечно, актъ независимаго творчества, но самое произведеніе искусства есть не что иное, какъ сообщеніе этой художественной идеи другимъ. Оно обращается къ тѣмъ, кто въ состояніи его воспринять, къ тѣмъ, въ которыхъ можетъ пробудить то чувство и впечатлѣнія, подъ вліяніемъ которыхъ оно само возникло. Невозможность найти одинаково съ ними настроенныхъ людей очень часто вліяло угнетающимъ образомъ даже на самыя независимыя художественныя натуры. Чѣмъ выше стоитъ художникъ, тѣмъ меньше кругъ его цѣнителей, но въ настоящее время даже обыкновенный, средній художникъ не можетъ съ увѣренностью разсчитывать на то, что найдетъ сочувствующую ему публику.

Діего Веласкесъ. Рисунокъ.

Передъ художникомъ стоитъ громадная, неизвѣстная ему толпа съ самыми разнообразными, большею частью грубыми художественными потребностями. Онъ видитъ, какъ она уныло и тупо бродитъ по выставочнымъ заламъ, окидывая усталымъ взоромъ безконечные ряды картинъ, останавливаясь только тамъ, гдѣ ея вниманіе привлечено какимъ-нибудь интереснымъ анекдотомъ или слащавой и зализанной картиной, исполненной съ удивительной „законченностью“.

И не смотря на это, выставки являются именно тѣмъ мѣстомъ, гдѣ художникъ надѣется войти въ общеніе съ публикой. Говорятъ, что это рынокъ для сбыта художественнаго товара. Это было бы еще хорошо, но вѣдь количество сдѣлокъ на этомъ рынкѣ не находится ни въ какомъ соотвѣтствіи съ величиной пред-

ложенія. И ничто такъ не доказываетъ отсутствіе общенія художника съ публикой, какъ это несоотвѣтствіе спроса и предложенія, потому что вѣдь, всетаки, большая часть картинъ была написана для того, чтобъ быть проданной. Необходимость соблазнить покупателя ведетъ художника къ рекламѣ, къ выбору такого „сюжета“ картины, который въ модѣ. Желаніе привлечь вниманіе публики заставляетъ художника льстить общераспространенному вкусу, или — лучше сказать — безвкусію. Нужно имѣть непоколебимое чувство художественной совѣсти, чтобы не участвовать въ погонѣ за милостями этого неизвѣстнаго цѣнителя.

Діего Веласкесъ. Рисунокъ.

Ни одна эпоха художественнаго разцвѣта въ христіанскомъ мірѣ не сопровождалась столь неблагопріятными условіями. Въ великую эпоху итальянскаго ренессанса, въ Нидерландахъ 15-го вѣка и въ Испаніи 17-го, чувствовалась постоянная потребность въ двухъ видахъ живописи: религіозной и портретной. Заказчиками являлось духовенство и небольшой кружокъ знати, большая же масса входила въ соприкосновеніе съ искусствомъ лишь при посредствѣ церкви, которая преподносила своей паствѣ произведенія искусства въ видѣ изображеній библейской исторіи и священныхъ сказаній. болѣе непосредственно проникали въ народъ произведенія искусства въ формѣ гравюры. Дюреръ обладалъ болѣе широкимъ кругомъ публики,

именно благодаря своимъ гравюрамъ на мѣди. Конечно, его гравюры покупались не ради ихъ художественнаго достоинства, а ради того, что въ нихъ разсказывалось. Въ нихъ искали не художественное наслажденіе, а духовную назидательность.

Такъ же и французскіе художники прошлаго вѣка обращались со своими изящными работами къ маленькому кружку общества, веселое и поверхностное времяпрепровожденіе котораго скрашивалось искусствомъ. Для художника всегда было ясно, какое содержаніе требуется отъ его картины, что облегчало возможность сосредоточенія на обработкѣ художественной формы, публика же была у него, можетъ быть, и небольшая, но постоянная и способная, благодаря традиціямъ, понимать намѣренія художника.

Исключеніемъ является эпоха разцвѣта голландской живописи. Главные потребители искусства — духовенство и знать — исчезли подъ давленіемъ республики и протестантизма. На ихъ мѣсто появилась богатая, но мало культивированная буржуазія, вызвавшая, благодаря своей потребности въ роскоши, быстрое увеличеніе художественной

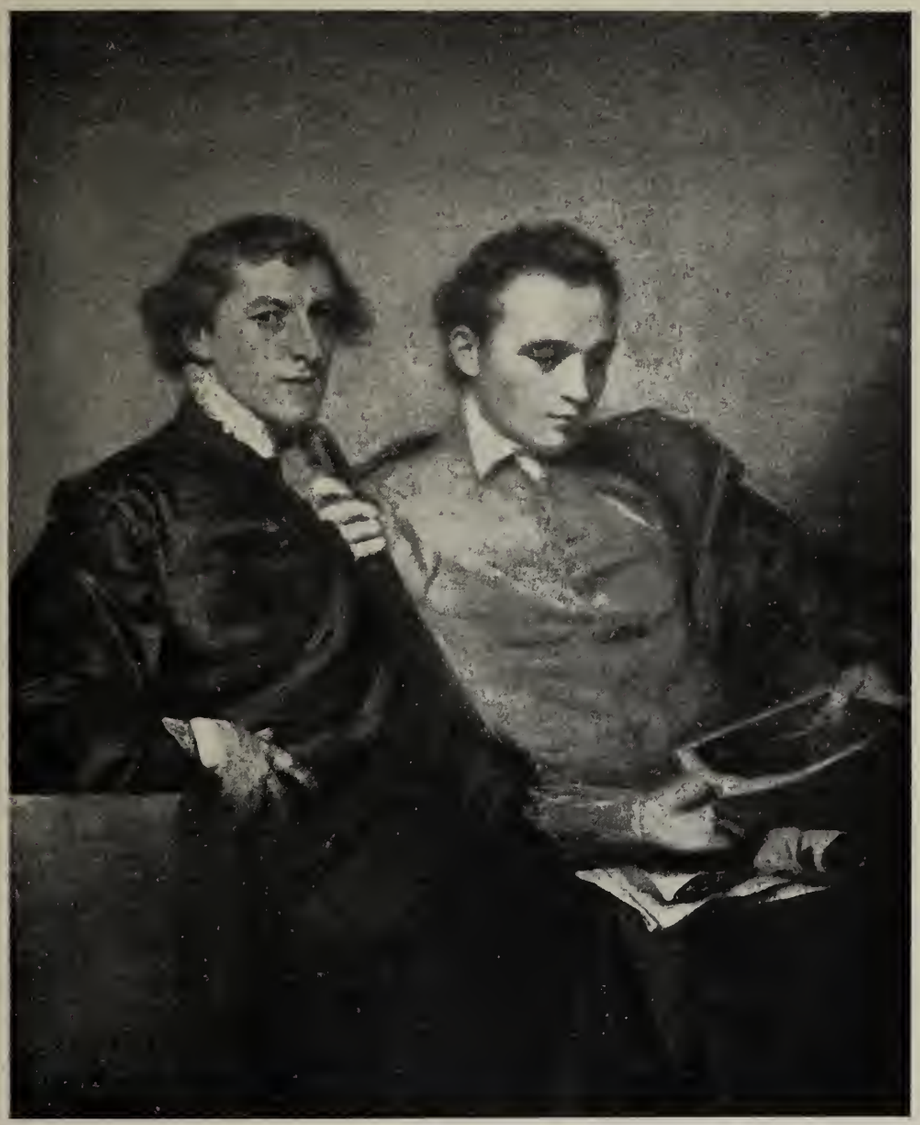
Діего Веласкесъ. Рисунки.

Г. Ромней

Портрет

собства А. З. Хитрово

производительности. Интересно разсмотрѣть характеръ этой производительности. Широкое мѣсто занимаетъ портретъ, какъ внѣшнее выраженіе того значенія, которое пріобрѣла человѣческая личность. Религіозная живопись — для которой, благодаря иконоборческому движенію, не стало мѣста въ церкви — исчезла. Любопытно, что ее не замѣнила такъ-называемая историческая живопись съ изображеніемъ событій восьмидесятилѣтней борьбы за независимость. Въ этой борьбѣ не было ничего такого, что могло-бы привлечь фантазію свободнаго художника. Единственная картина „высокаго стиля“, которая черпаетъ свой сюжетъ изъ войнъ того времени, это „сдача Бреды“, которую Филиппъ IV заказалъ своему придворному живописцу. Зато изображенія простой народной жизни и, въ особенности, пейзажи начинаютъ занимать преобладающее значеніе.

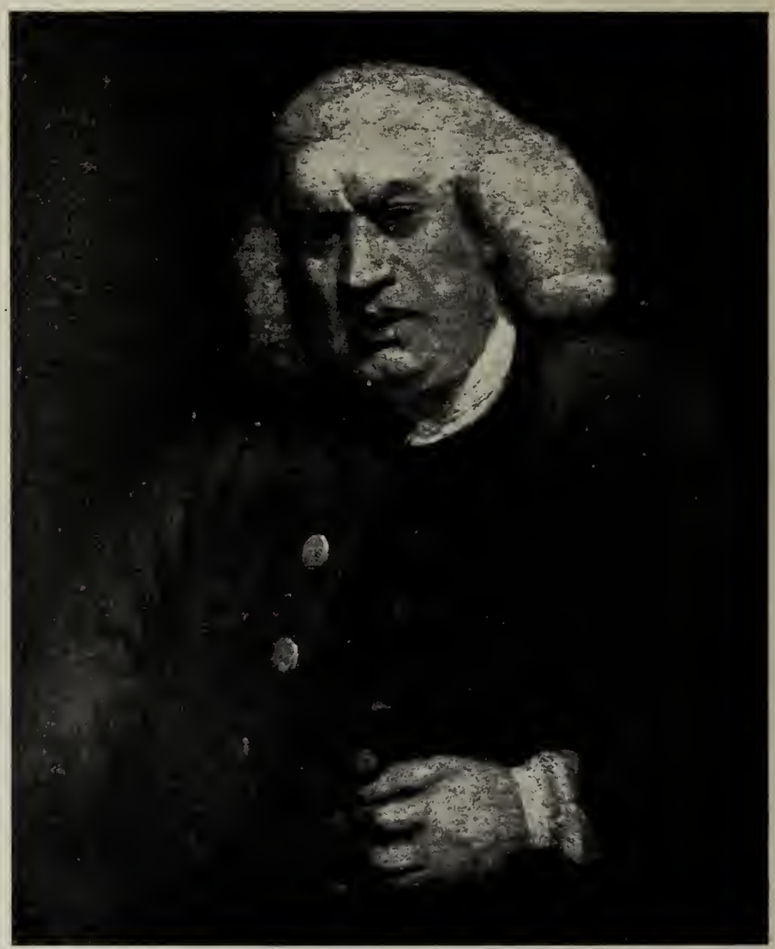


I. Рейнольдсъ. Портретъ.

Сходство съ условіями современной художественной дѣятельности бьетъ въ глаза. И здѣсь религіозное содержаніе старой живописи не было замѣнено чѣмъ-либо столь-же значительнымъ, столь-же общеинтереснымъ и общедоступнымъ.

Пейзажъ всего больше соотвѣтствуетъ теперь потребности публики. И можно даже сказать, что въ воспитательномъ отношеніи это преобладающее положеніе пейзажа имѣетъ большое значеніе. Въ то время, какъ жанръ своимъ „разсказомъ“ отвлекаетъ вниманіе зрителя отъ главнаго къ второстепенному, пейзажной живописи удается сосредоточить вниманіе зрителя исключительно на художественной формѣ выраженія.

Большія художественныя выставки наглядно показываютъ, что между спросомъ и предложеніемъ нѣтъ равновѣсія. Искать причину этого явленія исключительно въ „перепроизводствѣ“ нельзя. Прежде чѣмъ дѣлать такое предположеніе, надо доказать, что поступаютъ въ продажу только лучшія картины, а дурныя не находятъ покупателей. Такъ оптимистически смотрѣть на вещи нельзя, — наоборотъ, есть основаніе утверждать какъ разъ обратное. Причину скорѣй надо искать въ публикѣ. Ей обыкновенно недостаетъ вовсе не покупательной силы, а живой потребности имѣть постоянную и близкую связь съ искусствомъ. Но даже когда и есть на лицо эта потребность, то, къ сожалѣнію, только въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ она поддерживается образованнымъ и культивированнымъ вкусомъ. Что масса обладала нѣкогда бо́льшимъ вкусомъ, чѣмъ теперь, это едва-ли вѣрно. Тѣ тонкія натуры, которыя способны живо почувствовать силу художественнаго произведенія и воспринять его какъ-бы въ новомъ актѣ творчества, образуютъ незначительное меньшинство во всѣ времена. Между этими двумя крайностями пребываетъ та публика, на которую можетъ разсчитывать современное искусство. Она охватываетъ собою образованные и богатые классы. Ею устанавливаются моды. Она опредѣляетъ, что хорошо и что дурно. Она прокармливаетъ художниковъ или оставляетъ ихъ впроголодь. Эта публика въ настоящее время численнѣе, чѣмъ когда-либо, но въ то же время ей недостаетъ, болѣе чѣмъ когда-либо, тѣхъ прирожденныхъ и пріобрѣтенныхъ качествъ, которыя можно обнять понятіемъ художественной культуры.



I. Рейнольдсъ. Портретъ.

При этомъ замѣчательно, что сама публика не сознаетъ своего недостатка. Болѣе искренніе люди сознаются, правда, при разсмотрѣніи новыхъ художественныхъ явленій, что они ихъ не постигаютъ, но этимъ они хотятъ только сказать, что эти явленія не что иное, какъ незрѣлыя попытки или крайности, о которыхъ и говорить не стоитъ. Они сочли-бы наивнымъ того, кто утверждалъ бы, что обладаетъ музыкальнымъ

Т. Генсборо.
Портретъ.

слухомъ только потому, что не глухъ, но при этомъ они не замѣчаютъ, что и въ умѣніи смотрѣть есть также различныя степени. Неспособности схватывать интервалы звуковъ, чувствовать ритмъ и слѣдить за гармоническими и мелодическими комбинаціями соотвѣтствуетъ здѣсь неспособность воспринимать красоту линіи и формы, безконечное разнообразіе свѣтотѣни, гармонію яркихъ красокъ и нѣжныхъ полутоновъ. Немузыкальными называютъ тѣхъ, кто не обладаетъ способностью воспріятія музыкальныхъ произведеній, въ области же живописи нѣтъ аналогичнаго понятія. Легко угадать, почему это понятіе не вошло въ сознаніе. Дѣло въ томъ, что впечатлѣніе, производимое картиной или скульптурой, не исчерпывается только чисто художественнымъ дѣйствіемъ. Онѣ имѣютъ содержаніе, которое болѣе или менѣе способно возбудить въ зрителѣ самостоятельный, независимый отъ художественной стороны дѣла интересъ. Можно сказать, что всѣ тѣ, — а ихъ не мало, — кто не можетъ пойти дальше *содержанія* художественнаго произведенія, слѣпы въ художественномъ отношеніи.

Ясно, что есть цѣлый рядъ степеней, по которымъ можно отличать абсолютную художественную слѣпоту или болѣе благопріятныя природныя способности (которыя можно развить привычкой и школой) отъ настоящей художественной воспріимчивости. Тотъ, кто имѣлъ возможность наблюдать отношеніе различныхъ представителей публики къ тѣмъ-же картинамъ, навѣрное замѣтилъ, что нѣкоторые безъ всякаго усилія воспри-

Т. Генсборо.
Портретъ.

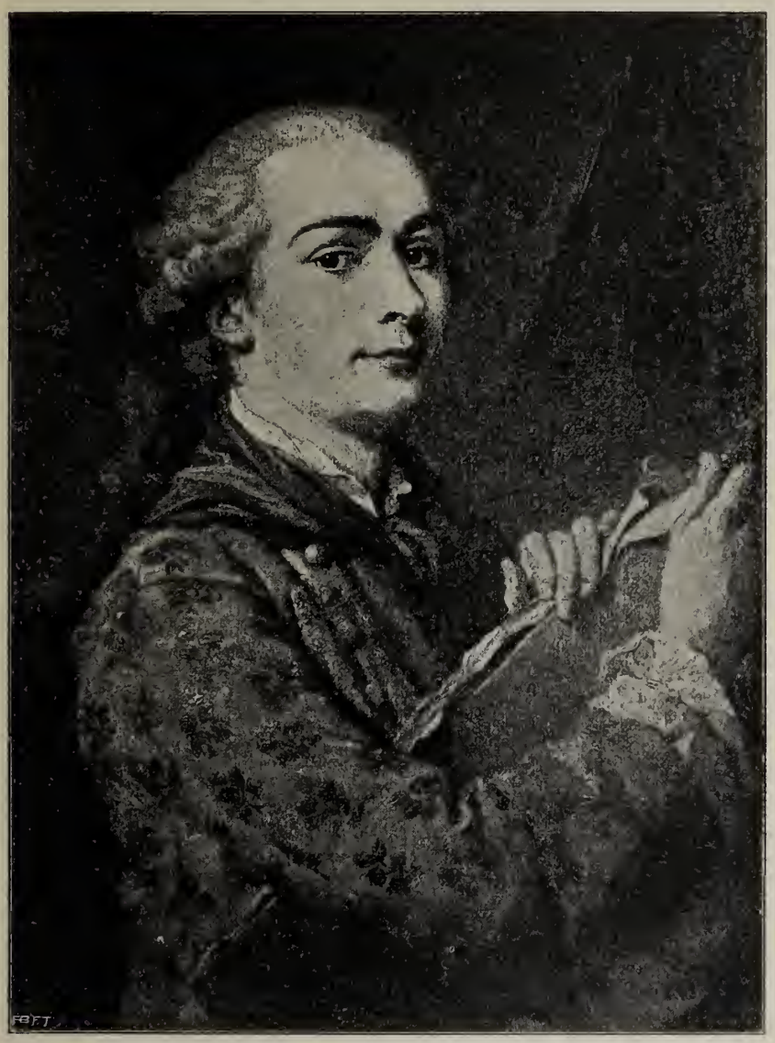
нимаютъ всю тонкость картины, чего другіе достигаютъ лишь упорнымъ и внимательнымъ изученіемъ, и какъ, наконецъ, третьи (большинство) совершенно индифферентно относятся къ тѣмъ картинамъ, которыя не интересуютъ ихъ своимъ содержаніемъ. Но какъ было бы заблужденіемъ со стороны человѣка, одареннаго музыкальнымъ слухомъ, только потому, что у него есть слухъ, притязать на полную компетентность въ

Т. ГЕНСБОРО.

Прогулка.

дѣлѣ оцѣнки даннаго музыкальнаго произведенія, такъ же и способность художественнаго зрѣнія есть только предусловіе настоящей способности художественнаго воспріятія. Здѣсь тотъ пунктъ, гдѣ должно выступить художественное воспитаніе. Его необходимость признается всѣми, но не всѣ согласны въ томъ, какъ надо воспитывать.

Лучшій путь для достиженія пониманія искусства это тотъ, когда публика сама, собственными усиліями, воспитываетъ себя при посредствѣ внимательнаго и безпристрастнаго изученія лучшихъ образцовъ. Но на самомъ дѣлѣ этотъ путь гораздо труднѣе, чѣмъ кажется. Конечно, по большей части у всякаго есть возможность посмотрѣть, особенно въ большихъ городахъ. Гораздо труднѣе сговориться о томъ, что надо считать лучшими образцами искусства, хотя и въ этомъ отношеніи музеи даютъ все-таки просѣянный матеріалъ. Кромѣ того и выставки могли-бы быть полезны, если бы только на нихъ принимались серьезныя работы, а не то, что изготовляется для удовлетворенія вкусовъ широкой публики. Всего хуже обстоитъ дѣло съ безпристрастнымъ отношеніемъ публики къ произведеніямъ искусства. Стоитъ только припомнить всѣ превратно толкуемыя клички и сдѣлавшіяся популярными аксіомы затхлыхъ теоретиковъ, чтобы понять, насколько затрудненъ доступъ публики къ произведеніямъ искусства, какое спутывающее зрителя значеніе ни придаютъ только высокимъ требованіямъ красоты, идеализма, національности!



И. Лагрене. Собственный портретъ.

Понятіе національности, очищенное отъ таможеннаго привкуса и сведенное къ его истинному значенію, обозначаетъ лишь то, что художникъ долженъ почерпать основы своего творчества только въ самомъ себѣ. Всякій непосредственный художникъ національенъ постольку, поскольку онъ, въ неприкосновенной цѣлости, выражаетъ заложенное въ немъ начало національности. Художественная несамостоятельность не станетъ лучше отъ того, будетъ ли она опираться на соотечественника или на чужеземца. Начало

національное въ искусствѣ вовсе не требуетъ отъ художника, чтобы онъ съ китайскимъ самодовольствомъ отрекся отъ всѣхъ успѣховъ искусства, происходящихъ за пограничными столбами. Итальянцы не измѣнили своей національности, заимствовавъ у фламандцевъ секретъ масляной живописи, или сѣверные художники, позаимствовавши изъ Италіи теорію перспективы, или европейскіе художники, прельстившіеся красотой линій и красокъ японскихъ мастеровъ. Изъ этого понятія вовсе не слѣдуетъ, что художникъ долженъ выбирать лишь національные сюжеты, что нѣмецкій пейзажистъ долженъ изображать лишь свою родину. Существовали истые нѣмецкіе художники, которые изображали только итальянскій, или даже только восточный пейзажъ. Наконецъ, начало національности вовсе не требуетъ отъ художника патріотическихъ сюжетовъ. Какъ бы ни было похвально изображеніе такихъ сюжетовъ, въ смыслѣ художественномъ это совершенно безразлично.

Г. Реборнъ. Портретъ.

Еще сто лѣтъ тому назадъ сказалъ Гете: можетъ быть, скоро убѣдятся, что не существуетъ ни патріотическаго искусства, ни патріотической науки. Они, какъ всякое благо, принадлежатъ всему міру и могутъ процвѣтать лишь при помощи общаго, свободнаго, взаимодѣйствія всѣхъ современниковъ.

То же, что было сказано выше о поощреніи національнаго элемента въ искусствѣ, нужно сказать и объ идеализмѣ. Всякое настоящее произведеніе искусства въ сущности идеализируетъ то, что оно изображаетъ Самый незначительный предметъ, который схватывается творческой натурой, черезъ ея прикосновеніе идеализируется, и, обратно, самый возвышенный сюжетъ, надъ которымъ старается художественная посредственность, необходимо выливается въ какую-нибудь банальность. И здѣсь важно не содержаніе, а творческая сила. Не имѣетъ значенія, какую форму выраженія найдетъ себѣ эта сила, — болѣе натуралистическую или болѣе стилизированную,— важно лишь, чтобы было выдвинуто значеніе самой сущности явленія.

А какимъ разнообразнымъ и невѣрно понимаемымъ требованіямъ ни должна служить красота! Не является-ли она конечной цѣлью, къ которой стремятся всѣ искусства? Это, конечно, зависитъ отъ того смысла, который придаютъ понятію красоты. Въ дѣйствительности нѣтъ другого слова эстетической терминологіи, которымъ такъ бы злоупотребляли какъ этимъ, и, кажется, ничто такъ не затруднило пониманія художественныхъ

Дворецъ
Е. И. В.
Великаго Князя
Бориса
Владиміровича
въ Царскомъ
Селѣ.

явленій, какъ этотъ постулатъ красоты. Въ то время какъ требованіе національнаго и идеальнаго начала отъ произведеній искусства носитъ по преимуществу теоретическій характеръ, требованіе красоты какъ будто выражаетъ необходимую, непосредственную художественную потребность публики. Но, въ большинствѣ случаевъ, это требованіе публики не имѣетъ ничего общаго съ искусствомъ. На этомъ нельзя не настаивать, это надо повторять неустанно. Чего обыкновенно требуютъ, это — въ жанровыхъ картинахъ смазливыхъ лицъ, особенно женскихъ, въ пейзажѣ — изображенія красивыхъ мѣстностей, короче говоря — того, что кажется красивымъ въ будничной жизни непритязательному вкусу маленькихъ людей. Эти люди совершенно слѣпы по отношенію къ художественной красотѣ. И вотъ они думаютъ, что они правы, когда наслаждаются картинами, сдѣланными съ разсчетомъ угодить ихъ вкусу. Это признакъ большой честности и серьезности, когда подобнаго рода „красоты природы“ изчезаютъ изъ искусства. Потому-что нельзя утверждать, что какъ невинная „прибавка“ къ природѣ — онѣ имѣютъ всетаки извѣстную цѣнность. Всякая „прибавка“, вызванная какой нибудь чуждой искусству ассоціаціей идей, содѣйствуетъ не подъему, а ослабленію силы художественнаго выраженія. Большая часть портретовъ, которые популярны благодаря красивой внѣшности изображенныхъ на нихъ лицъ, въ художественномъ отношеніи менѣе цѣнны, самые же совершенные портреты всѣхъ временъ изображаютъ обыкновенно такихъ лицъ, съ которыми было-бы совершенно неинтересно встрѣтиться въ обыденной жизни. Можетъ быть, лучшая вещь Веласкеса изображаетъ болѣзненную, одѣтую въ странный костюмъ инфанту, окруженную уродливой карлицей и тонконогимъ карликомъ, и всякій знаетъ, что самые красивые портреты Рембрандта заимство-

вали свою красоту не отъ модели. Такимъ образомъ, нѣтъ сомнѣнія, что въ живописи красота заключается не въ изображеніи красивыхъ объектовъ. Но въ чемъ же она тогда заключается?

Намъ извѣстно, что красота вовсе не есть свойство предмета, подобно, напр., тяжести. Она не живетъ сама по себѣ и оживаетъ только при посредствѣ глаза, который ее воспринимаетъ. То чувство эстетическаго удовлетворенія, которое вызывается въ зрителѣ при воспріятіи какого-либо предмета, мы и называемъ красотой предмета. Поэтому-то такъ трудно ее точно опредѣлить словами. Она безконечно разнообразна и мѣняется съ вѣками и народами, и въ одномъ времени и мѣстѣ проявляется совершенно различно, въ зависимости отъ степени развитія художественнаго вкуса зрителя. Кромѣ того, ея характеръ различенъ въ отдѣльныхъ областяхъ искусства. То, что нравится въ пластикѣ, не то, что нравится въ живописи. Тамъ идетъ дѣло о красотѣ формы, здѣсь о красотѣ краски. Кромѣ того, и средства изображенія, которыми обладаетъ отдѣльная область искусства, опредѣляютъ характеръ ея специфической красоты. Конечная цѣль живописи, какъ таковой, будетъ всегда заключаться въ попыткахъ передачи безконечнаго богатства свѣтовыхъ явленій.

Каждое успѣшное разрѣшеніе одной изъ этихъ задачъ создаетъ и отдѣльный видъ красоты. Каждая новая попытка въ этой области приводитъ обыкновенно въ недоумѣніе публику. Но даже и болѣе развитой части публики до сихъ поръ еще трудно отказаться отъ безсознательно усвоенныхъ принциповъ эстетики Винкельмана, по которой вся красота заключается только въ красотѣ контура. Въ этомъ исчерпывается для профана вся сущность рисунка, и онъ противупоставляетъ это требованіе чисто красочной обработкѣ картины. При этомъ обыкновенно ссылаются на такъ-называемый классическій стиль итальянскаго ренессанса, когда подъ вліяніемъ античной скульптуры началу формы отводилось первое мѣсто. Но нельзя же упускать изъ виду, что отъ римско-флорентинскаго искусства XVI вѣка невозможно было идти впередъ по пути разрѣшенія чисто живописныхъ задачъ, такъ же какъ невозможно было развитіе чистой живописи изъ искусства Корнеліуса.

Можно-ли послѣ этого удивляться, что публика безпомощно стоитъ передъ попытками со-

Конюшни при дворцѣ Е. И. В. Великаго Князя Бориса Владиміровича.

Music room
во дворцѣ
Е. И. В.
Великаго Князя
Бориса
Владиміровича.

временныхъ художниковъ разрѣшитъ тончайшія задачи красочныхъ и свѣтовыхъ эффектовъ?

Это отношеніе публики очень поучительно, и на немъ стоитъ нѣсколько остановиться.

Начать съ того, что едва-ли большинство ея относится къ хорошимъ образцамъ старой живописи иначе, чѣмъ къ хорошимъ современнымъ вещамъ. Она смотритъ въ музеяхъ на старыя картины съ тѣмъ особеннымъ настроеніемъ, съ которымъ обыкновенно всѣ относятся къ произведеніямъ, которыя получаютъ, по прошествіи нѣсколькихъ вѣковъ, оффиціальное признаніе. Такъ какъ никто отъ нея не требуетъ, чтобы она смотрѣла на природу глазами голландцевъ 17-го или итальянцевъ 15-го вѣка, то ей нѣтъ и основанія противиться такому оффиціальному признанію, тогда какъ отъ современнаго художника она непремѣнно требуетъ, чтобы онъ изображалъ природу именно такъ, какъ она сама привыкла на нее смотрѣть.

Несоотвѣтствіе степени развитія художественнаго воспріятія публики и художниковъ проявляется съ особой силой тогда, когда художникъ создаетъ что-нибудь дѣйствительно новое.

Въ сущности это случается со всякимъ выдающимся произведеніемъ, въ особенности-же съ произведеніемъ геніальнымъ. Нѣтъ сомнѣнія, что на пути изображенія новыхъ, болѣе широкихъ взглядовъ на природу и болѣе тонкаго ея воспріятія рѣшаю-

Столовая во дворцѣ Е. И. В. Великаго Князя Бориса Владиміровича.

щіе шаги дѣлаютъ сильныя, творческія натуры. Но то, что онѣ находятъ во внѣшнемъ мірѣ новаго, оставляя въ сторонѣ ихъ индивидуальные пріемы творчества, дѣлается постепенно общимъ художественнымъ достояніемъ. Сперва по новому пути идутъ болѣе смѣлые и способные, подвергаясь за это насмѣшкамъ и ненависти, но мало-по-малу и дюжинные художники приходятъ съ новымъ движеніемъ въ такое-же близкое соприкосновеніе, какъ прежде съ тѣмъ, которое теперь устарѣло. Это — процессъ, повторяющійся съ неумолимою послѣдовательностью. Его можно въ лучшемъ случаѣ задержать, но остановить нельзя. Публику особенно смущаетъ та переходная стадія, когда даже среди самого художественнаго міра противуположность стараго и новаго направленія еще не сгладилась. Эта противуположность, конечно, будетъ существовать вездѣ, гдѣ только развивается здоровое, жизненное искусство, но все-таки есть моментъ, когда переходъ отъ стараго къ новому особенно рѣзокъ и настолько сильно сознается, что даже безпристрастные люди, относящіеся съ любовью къ искусству, и тѣ слѣдуютъ за его новыми проявленіями не безъ усилія.

Причина этого ясна. Глазъ художника не только по самому устройству своему чувствителенъ къ воспріятію тончайшихъ оттѣнковъ явленій, но эта чувствительность еще усиливается постоянной работой, постояннымъ упражненіемъ. Его глазъ находитъ такую тонкость въ преломленіи свѣта, такую привлекательность въ отношеніяхъ предметовъ между собою, такую красоту въ вольномъ воздухѣ, которыхъ до него никто не замѣчалъ. Каждое такое новое завоеваніе создаетъ также въ извѣстной степени и новыя техническія средства для своего воплощенія. Такимъ образомъ создаются произведенія, которыя своимъ чуждымъ и необыкновеннымъ видомъ раздражаютъ профана, тогда какъ въ сущности онъ долженъ былъ бы лишь благодарить за расширеніе его кругозора. Онъ не имѣетъ никакого основанія требовать отъ художника, чтобы тотъ ему показывалъ природу такъ, какъ онъ, профанъ, привыкъ ее видѣть, — наоборотъ, онъ дол-

Smoking room во дворцѣ Е. И. В. Великаго Князя Бориса Владиміровича.

женъ при помощи искусства учится смотрѣть на внѣшній міръ. Въ дѣйствительности этотъ результатъ и достигается, и достигается настолько рѣшительно, что профанъ, который обыкновенно не чувствуетъ проявленія художественной личности, готовъ огульно отрицать все старое искусство, потому что въ немъ не замѣтно того изображенія внѣшняго міра, къ которому онъ, можетъ быть и не добровольно, привыкъ. Въ публикѣ эта перемѣна слѣдуетъ такъ же закономѣрно, какъ и среди художниковъ. И тѣмъ и другимъ нѣтъ выбора, они должны идти впередъ, хотятъ-ли они того или нѣтъ. Ни одному римскому или флорентинскому художнику нельзя было послѣ Рафаэля писать картины въ родѣ Перуджино или боттичелли. Это могъ дѣлать лишь какой-нибудь затерянный въ глуши провинціи художникъ. Не смотря на это, и Перуджино и боттичелли были гораздо болѣе даровитыя натуры, чѣмъ большинство тѣхъ художниковъ,

Э. Симпсонъ. Рельефный портретъ изъ серебра въ рельефной мѣдной рамкѣ.

Э. Симпсонъ. Дверной замокъ.

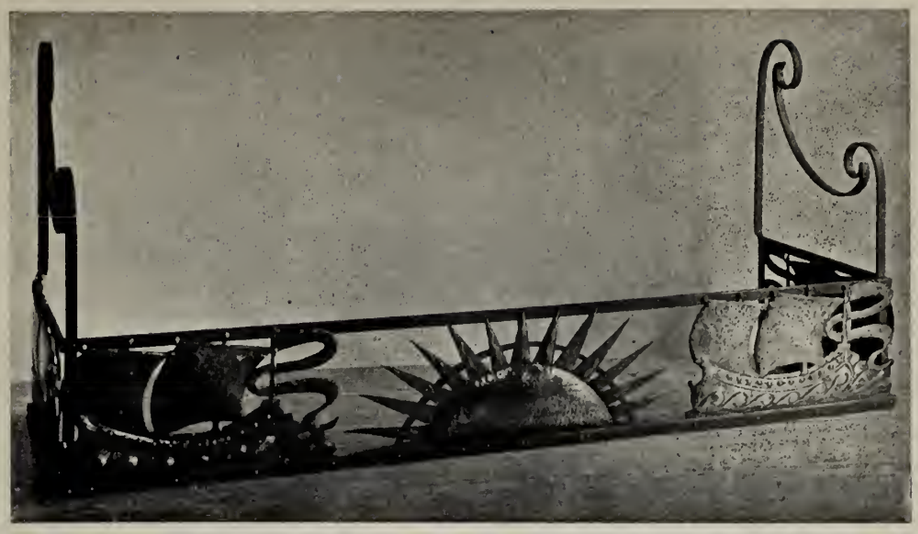
которые говорили языкомъ Рафаэля. Въ хвостѣ всякаго побѣдоноснаго шествія плетутся мародёры, жаждущіе легкой наживы, и для того, кто хочетъ хоть на короткое время имѣть дешевый успѣхъ у толпы, тому стоитъ только клеймить этихъ жалкихъ мародеровъ, не касаясь настоящихъ вожаковъ движенія, до которыхъ, впрочемъ, такіе критики обыкновенно не смѣютъ дотронуться. Но обозначаетъ-ли всякое новое движеніе успѣхъ только потому, что оно ново? Конечно, нѣтъ. Оно обозначаетъ прогрессъ лишь тогда, когда обогащаетъ и утончаетъ способность художественнаго воспріятія внѣшняго міра. Любопытно, что всякое художественное развитіе носитъ характеръ натуралистическій. Какъ только живопись обращается къ природѣ, къ ней притекаетъ новая жизнь. Въ натурализмъ вовсе не происходитъ только смѣна одного направленія другимъ, а прямо обновленіе всего искусства до самыхъ его корней. Въ этомъ-то и заключается вся сила натурализма.

Э. Симпсонъ Мѣдный дверной замокъ.

Если отношеніе публики къ новымъ направленіямъ въ искусствѣ, благодаря полной побѣдѣ этихъ направленій, не лишено извѣстнаго комизма, то отношеніе ея къ великимъ мастерамъ своего времени прямо трагично по своему значенію. Право на неприкосновенность художественной личности должно стоять выше, чѣмъ художественные взгляды извѣстной ступени общественнаго художественнаго развитія. Послѣднее даетъ лишь матеріалъ, при посредствѣ котораго высказывается художественная личность. Чѣмъ совершеннѣе матеріалъ, тѣмъ богаче формы выраженія индивидуальности. Но, конечно, рѣшающимъ моментомъ является здѣсь сила личности. Джіотто сохраняетъ свое значеніе рядомъ съ Леонардо, также какъ Ванъ-Эйкъ рядомъ съ

К. Кёппингъ. Стеклянные бокалы.

Т. Гейнсборо
Портрет



Рѣшетка передъ каминомъ чеканной работы.

Рембрандтомъ. А разъ важно не содержаніе, а художественный темпераментъ, который охватываетъ и перерабатываетъ все содержаніе, то ясно, что достоинство картины опредѣляется не ея содержаніемъ, но мѣрой вложенной въ нее творческой силы. Публикѣ именно и не достаетъ способности цѣнить эту личную силу художника и ея мѣру.

Чѣмъ ярче и сильнѣе индивидуальность, тѣмъ больше подымается она надъ дюжинными вкусами и требованіями. И можетъ быть, никогда еще великіе мастера не стояли такъ одиноко, какъ теперь, въ вѣкѣ широкой публики. Если такой художникъ проживетъ достаточно долго, то, конечно, онъ можетъ дожить до того времени, когда онъ, наконецъ, станетъ популярнымъ, но эта популярность, основанная больше на модѣ, чѣмъ на истинномъ пониманіи, настолько-же мало можетъ возстановить упущенное, насколько не можетъ служить гарантіей того, что въ будущемъ наступятъ лучшія времена. Въ этомъ и заключается весь трагизмъ положенія, отъ котораго страдаютъ не только создающіе художественныя произведенія, но и тѣ, кто ими наслаждается. Несчастіе нашего времени заключается въ томъ, что исчезъ небольшой, но,

Э. Симпсонъ. Мѣдный дверной замокъ.

Э. Симпсонъ. Рельефная рамка изъ мѣди.

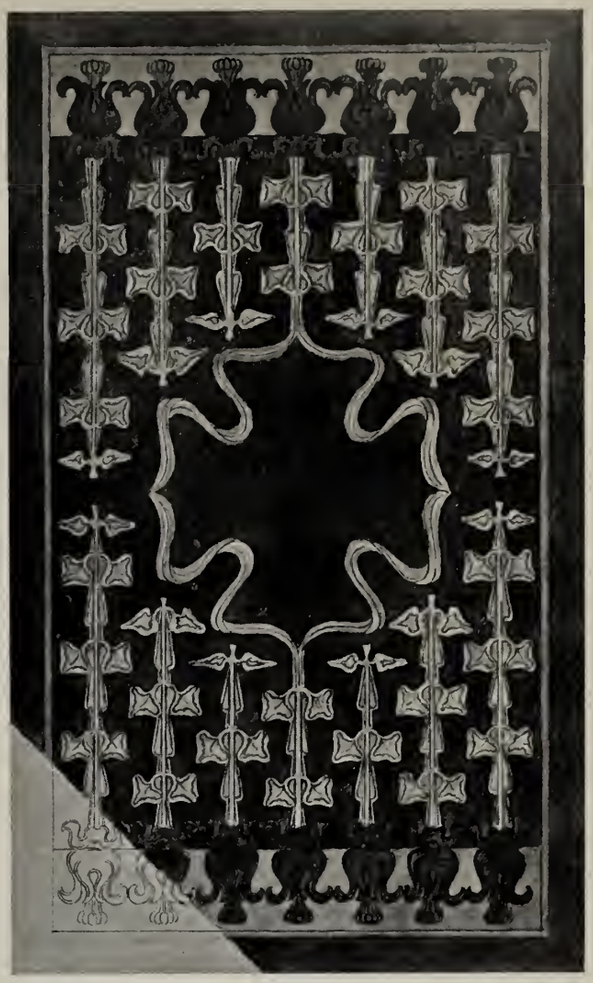
А. Делаэршъ. Маіоликовыя издѣлія.

благодаря постоянному общенію съ искусствомъ, въ высокой мѣрѣ способный къ художественному воспріятію кругъ лицъ, и его мѣсто заняла толпа, которая едва-ли способна къ истинной художественной культурѣ, и ужъ навѣрное неспособна слѣдовать за геніемъ. Конечно, это не случай, что какъ разъ Рафаэль и Микель Анджело получили большіе заказы отъ Юлія II и Льва X, или что Гольбейнъ работалъ для Генриха VIII или Веласкесъ для Филиппа IV.

И такъ же нельзя приписать случайности, что именно въ Голландіи XVII вѣка, гдѣ составъ публики былъ очень похожъ на нашъ, мы впервые видимъ поощреніе модныхъ живописцевъ, въ ущербъ настоящимъ великимъ мастерамъ. Франсъ Гальсъ подъ старость лѣтъ попалъ въ богадѣльню, также какъ и Рюйсдаль. Вермееръ умираетъ неоплатнымъ должникомъ, Гоббема мѣняетъ свои занятія на болѣе доходную

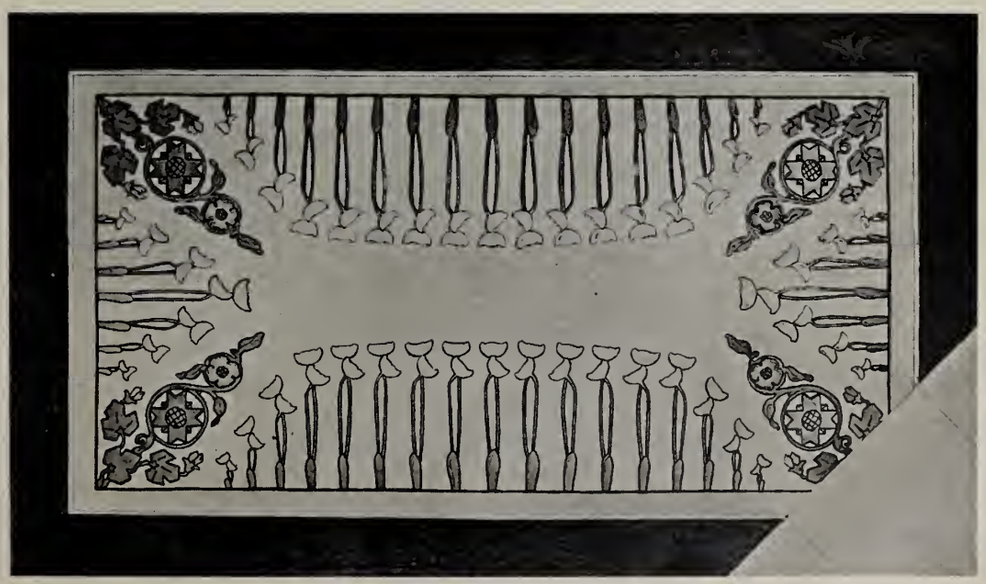
А. Делаэршъ. Маіоликовыя издѣлія.

1.



2.

Рисунки
для ковра
1) В. Лапшиной-
Соколовой
2) Линдеманъ
3) Т. Луговской.



3.

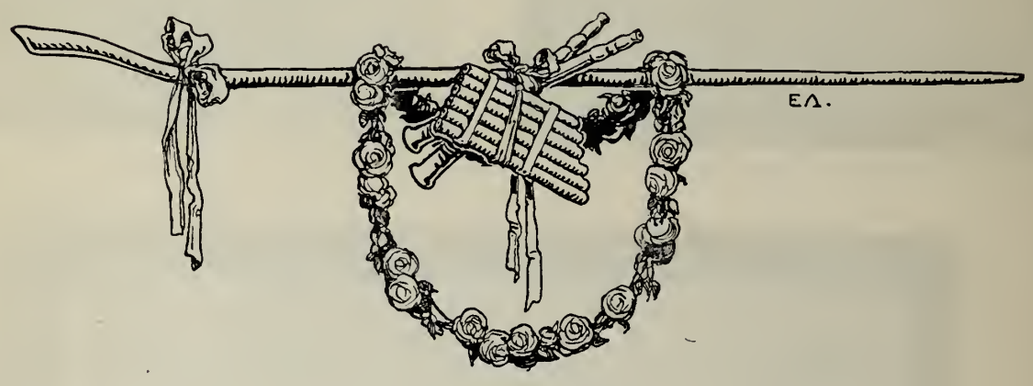
Конкурсъ учениковъ школы Императорскаго Общества Поощренія Художествъ на премію кн. М. К. Тенишевой.

должность сборщика податей. И печальной истиной является то обстоятельство, что Рембрандтъ творилъ свои лучшія вещи не при общемъ и согласномъ одобреніи своего народа, а вопреки своей злой судьбѣ, которая обрекла его на непризнаніе со стороны соотечественниковъ.

Это указанія опыта, которыя мало утѣшительны. Они убѣждаютъ, что неблагопріятныя обстоятельства зависятъ не отъ случайныхъ, доступныхъ измѣненію причинъ, а отъ постоянныхъ началъ общаго хода вещей. Можно развивать школой, воспитаніемъ, музеями и т. п. художественное образованіе толпы, и этимъ достичь подъема ея художественныхъ требованій и способностей, но истинному искусству этимъ трудно помочь. Здѣсь важна не масса, а тѣ немногіе, которые способны чувствовать и цѣнить все выдающееся. Дѣло идетъ не о томъ, чтобы осчастливить всю массу художниковъ, а о томъ, чтобы поощрить лучшихъ изъ нихъ.

Проф. фонъ-Чуди,

Директоръ Королевской Національной Галлереи въ Берлинѣ.



Художественная хроника

О древне-египетской красотѣ.

III

Въ «зернышкѣ» есть Провидѣніе — будущаго растеныица; но, можетъ быть, есть и «о зернышкѣ» Провидѣніе? Кто знаетъ, о чемъ думалъ поэтъ, когда написалъ:

Ну, тащися, сивка!
Выбѣлимъ желѣзо
О сырую землю...
Зернышку сготовимъ
Ко. ыбель святую...

Вѣдь не сказалъ: «крѣпкую», «полезную» или, что соотвѣтствовало-бы дѣлу: колыбель «влажную», «глубокую», «своевременную». Настоящій «египтянинъ», т. е. я хочу сказать — Воронежскій прáсолъ какъ будто вмѣстѣ съ греческимъ Платономъ странствовалъ для ознакомленія съ «древнѣйшею наукою» въ Саисъ или Θивы и подсмотрѣлъ въ этихъ городахъ то, что Maspero наивно назвалъ: «l'arbre sur le tombeau d'Osiris» *), — подсмотрѣлъ и перенесъ въ свою пѣсню:

Зернышку сготовимъ
Колыбель *святую.*

— Отчего святую? — Кольцовъ-бы не отвѣтилъ. — «Да кто-же тутъ «*святой?*» — И опять онъ промолчалъ-бы. — «*Зерно*, что-ли?» — «О, ужъ оно-то непремѣнно!» Это-бы воскликнулъ Кольцовъ, и мы, съ нашей точки зрѣнія, поддержали-бы его инстинктивное восклицаніе: «потому оно *свято*, что *въ немъ — Провидѣніе.*» — «Но, можетъ быть, и *о зернѣ* есть Провидѣніе?» — «Ну, конечно, Провидѣніе — и *около зерна*, и *надъ нимъ*, да и *вездѣ...*» Но мы остановили-бы торопящагося прасола, закрѣпивъ только идею, что и «около» и «надъ» зерномъ «есть свой глазъ», какъ напр. на этомъ египетскомъ рисункѣ **),

ФИГ. 6.

гдѣ «око» стоитъ и блюдётъ *надъ* зерномъ; да вѣдь и Кольцовъ-же написалъ

Зернышку *сготовимъ*...

а не взялъ темою для стихотворенія картину, какъ онъ «отмѣриваетъ зерно» и «обмѣряетъ въ зернѣ» мужиковъ какой-нибудь деревни «Растегаевки». Стихотвореніе его есть собственно пѣснь провиденціальной о зернѣ заботливости, конечно — «пѣснь» и зерну, «молитва» — зерну, насколько «молитва» и «пѣснь» смѣшиваются или могутъ быть смѣшаны. Но мы хотѣли привести рисунокъ (фиг. 6). Вотъ, въ самомъ дѣлѣ, зерно *въ ростѣ*: три *бутона* и тоже три *уже распустившіеся цвѣтка*; т. е. какъ можно догадаться, египтяне нарисовали здѣсь *бутонъ въ его переходѣ къ цвѣтку.* Зерно... «умерло»? Какъ «умерло»? Оно именно теперь усиленно и особенно *осмысленно...* не существуетъ *косно*, а *живетъ*, переходя изъ бутона въ цвѣтокъ, и не какой-нибудь «вообще», а именно въ тотъ опредѣленный, какой оно *видѣло* въ себѣ и *знало* у себя, относительно коего оно и было Провидѣньицемъ, «святой» заботливостью, какъ и крѣпкою мудростью. И вотъ поэтому-то, его могуществу и священству Кольцовъ въ пѣснѣ, а всякій пахарь на практикѣ сготавливаютъ не просто «ямку», а «святую колыбельку». Зерно не «умерло»: оно стоитъ «скомъ», зрящимъ и блюдущимъ отъ колыбели и до могилы растеньице, — и годовалую травку, и тысячелѣтній «дубъ Мамврійскій». И вотъ «растеньице», ну напр. *самъ* Алексѣй Кольцовъ, умерло: что мы можемъ спросить о немъ? у кого? и кто «Судяй» его? и съ

*) Первую, нами приведенную виньетку — *дерево* и подъ нимъ глазъ — Масперо объясняетъ („безъ объясненій"): L'arbre sur le tombeau d'Osiris". Почему — arbre надъ Озирисомъ, почему Озирисъ символизированъ *глазомъ?*

**) Фиг. 6. Maspero vol. II, p. 206. Рисунокъ, составляющій виньетку къ тексту самой книги, безъ сомнѣнія взятъ какъ одно изъ часто повторяющихся древнихъ изображеній и не сопровождается вовсе никакими объясненіями французскаго автора.

какихъ точекъ зрѣнія и примѣняя какія мѣры могли-бы судить? Да только и *есть* въ судѣ единственный *осмысленный* вопросъ: не *вышелъ*-ли онъ, не *отклонился*-ли онъ отъ «святой» воли «зернышка», которое ему *предшествовало*, при жизни *стояло надъ* нимъ «окомъ», и теперь, уже въ новой и окончательной могилѣ, *будетъ судить* его. Посмотрите-же (фиг. 7) *) на этихъ злодѣевъ египтянъ: умеръ Алексѣй Кольцовъ, но они переименовываютъ

ФИГ. 7.

его, по ожиданіямъ грядущаго (и, мы догадываемся, *возможнаго*) суда, въ «раба Божія Алексѣя», молятся о немъ (колѣнопреклоненная женщина, жена— съ рукою, поднятою ко лбу), трепещутъ за тайную и, можетъ быть, грѣшную жизнь, ибо онъ не просто будетъ положенъ въ усыпальницу — «яму», въ «каменный ящикъ». Они съ ужасомъ отступили-бы отъ циничной мысли щеголя нашей эры:

И хоть *безчувственному тѣлу*
Равно повсюду истлѣвать.

Отъ этого ужаса цинизма они отпрядываютъ въ «святую» мысль, что

Есть на свѣтѣ Провидѣнье,

—и какъ оно блюло насъ при жизни, такъ станетъ судить за гробомъ. Какое «Провидѣніе»? — Да то, которое *вывело* насъ отъ тьмы небытія, выгнало изъ могилы — «колыбельки», по терминологіи Кольцова, и вотъ оно-же поставлено надъ второй могилкою, *куда* «рабъ Божій» сходитъ. Чтобы не оставалось въ этомъ никакого сомнѣнія, самую «мумію» они представили какъ разрѣзъ растенія, съ «клѣточками» и «между-клѣтчатою тканью» **).

«Растеньице» — человѣкъ умерло-ли, обмерло-ли, но его возможный «грѣхъ» есть просто «не такъ» противъ «ока», въ пути ведущаго» (рис. 8): «оступился» и сумма этихъ «оступаній» есть все «преступленіе», есть *всякое* преступленіе. Т. е. дѣйствительное и возможное преступленіе есть непремѣнно всегда преступленіе противъ сѣмени своего, ex quo et in quo мы «есмы» и «существуемъ», и оно будетъ насъ «судить»: конечно, не тѣмъ ужаснымъ судомъ, взглянувъ на картину коего поэтъ нашей эры насмѣшливо воскликнулъ:

ФИГ. 8.

„Сто на сто я терплю: процентъ неимовѣрный!
(Пушкинъ — „Подражаніе Данту“).

И въ самомъ дѣлѣ было отчего воскликнуть:

страхъ объялъ меня:
Бѣсенокъ, подъ себя поджавъ свое копыто,
Крутилъ ростовщика у адскаго огня.
Горячій капалъ жиръ въ копченое корыто
И лопалъ на огнѣ печеный ростовщикъ.

Въ Абидосѣ, въ храмѣ, или можетъ быть «капищѣ», построенномъ Сети I-мъ, «грѣшникъ» ведется на

ФИГ. 9.

«судъ». Можетъ быть, онъ боится: у него есть тайные грѣхи... «Не бойся, сынъ нашъ»: посмотрите, съ какой любовью взяты обѣ его руки. О, онъ не «волочится», не «толкается» въ «геенну»:

*) Фиг. 7) Maspero. „Hist. des peuples d'Orient classique“ vol. I, p. 180. Объясненіе Масперо къ рисунку „La momie reçue par Anubis à la porte de tombeau et l'ouverture de la bouche“.

Фиг. 8) — виньетка къ 148 гл. іероглифическаго текста „Книги усопшихъ“ *Lepsius* Das Todtenbuch, ed. 1842.) — *глазъ* и *весло* („направленіе въ пути“, „траекторія пути“).

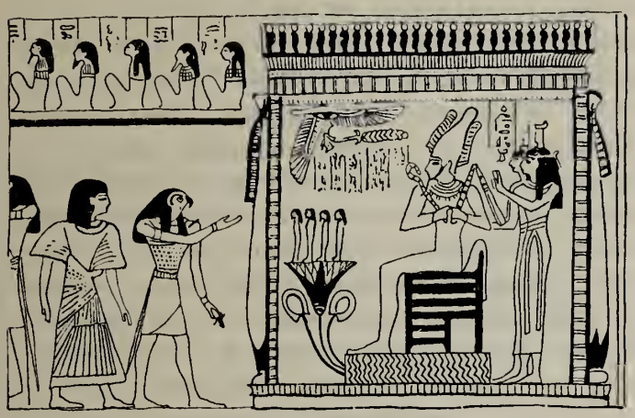
**) „Целлулярная“, „клѣточная“ теорія Вирхова, по коей суть всего живаго сосредоточена въ „клѣткѣ“, гдѣ вѣдь и Свидригайловскій „уголокъ“ горитъ, т. е. горитъ невидимая этой клѣтки „душа“, но ея уже Вирховъ не замѣтилъ, и нужно было быть „романистомъ“, сочинителемъ „романовъ“, чтобы ее открыть.

Схватили подъ руки жену съ ея сестрой
И обнажили ихъ, и внизъ (*по стеклянной растрескавшейся горѣ*) пихнули съ крикомъ —
И обѣ, сидючи, пустились внизъ стрѣлой:
Стекло ихъ рѣзало, впивалось въ тѣло имъ!

Свободныя руки ведущихъ подняты: *угроза*-ли это? Вѣдь это — *успокоеніе*: «не бойся, сынъ нашъ»! Кто умѣетъ читать *манеры*, согласится, что въ интерпретаціи нашей нѣтъ вымысла, произвола, что это — простое и естественное чтеніе, «буки-азъ-ба» древнихъ іероглифовъ, безъ всякой натяжки и подстановки въ нихъ своего смысла,своей «души».

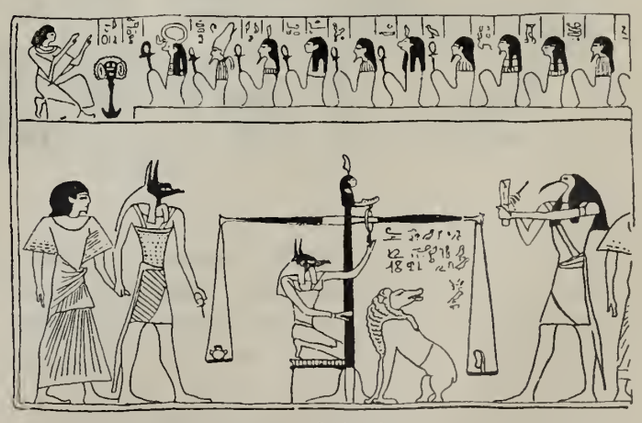
Всякій могъ-бы усумниться, «усопшій-ли» это и куда «ведутъ» его, если бы въ совершенно тойже позѣ и тѣхъ-же отношеніяхъ «ведущаго» и «ведомаго» мы не встрѣтили, на этотъ разъ, «грѣшницу», «жену» или «сестру».

Здѣсь (фиг. 10) все растенія *), уже «на томъ свѣтѣ». Четыре человѣческія фигурки стоятъ на широко раскрытомъ цвѣткѣ. Эмблемы-ли это? Симво-



ФИГ. 10.

лы ли? Какой-то «мѣдный змій», на который «взгляни и не умреши». «Души-ли» это цвѣтка? или «цвѣтокъ» показанъ какъ эмбріонъ человѣка? Но только похоже на апокалипсическое: Азъ есмь... «*корень* и *потомокъ* Давида». Тѣ-же огромно выросшіе цвѣтки, *деревья* - цвѣтки, поддерживаютъ и тронъ Судящаго. Но *кто* онъ? Да «око» и вмѣстѣ «крыловращатель» Платона, въ какомъ-то странномъ, однако вполнѣ ожидаемомъ сліяніи «судящаго» и «судимаго». «Око» въ «шатрѣ-соборѣ», «небесной скиніи» **), и можно принять его за *обитателя* ея: тогда, конечно, оно только символизируетъ судью; но, по положенію и обороту — оно какъ-бы только-что *влетѣло* сюда, *летитъ* къ судьѣ — и его можно принять равно за предстателя ведомаго «грѣшника». Богъ знаетъ, что такое, — и можетъ быть въ представленіяхъ самихъ египтянъ тутъ, въ этомъ пунктѣ, была уже путаница. Слѣдъ этой путаницы читается въ одномъ твердо установленномъ фактѣ: какъ кто-нибудь умиралъ — онъ переименовывался въ «озириса». Мы пишемъ это слово съ маленькой буквы, ибо въ папирусахъ, заготовляемыхъ заранѣе, гдѣ отъ имени усопшаго писалась молитва «въ тотъ свѣтъ», такъ и стояло — съ «имя-рекъ» — «я, озирисъ...». Мы обозначили точками пустое мѣсто, куда въ папирусѣ *вписывалось собственное имя умершаго*, около коего «озирисъ» стояло, очевидно, нарицательнымъ: «озирисъ Алексѣй», если-бы дѣло шло о Кольцовѣ... И, въ то-же время, твердо установлено, да и на рисункѣ мы читаемъ, что «озирисъ» есть нѣкто съ большой буквы и отдѣленъ отъ «грѣшника», ожидаетъ его къ суду. Два эти факта, равной твердости и незыблемости, упорно подводятъ къ мысли, что «судящій» есть тотъ-же, кто «судимый»; что «тамъ», «въ лучшемъ мірѣ», человѣкъ предстаетъ передъ судъ себя-же, но уже на этотъ разъ съ большой буквы: Себя, — чудовищность, которую и нельзя никакъ объяснить иначе, какъ съ точки зрѣнія «зерна»-«ока»-«крыловращателя», коимъ мы «живемъ» и дышимъ и *передъ нимъ-же, только* передъ нимъ, и «грѣшимъ»: «оступаемся», «сворачиваемъ съ прямаго пути» и вообще такъ или иначе, но не повинуемся «рулевому веслу» Блюдущаго Ока (см. фиг. 8). Но какъ-бы ни былъ облегченъ и почти радостенъ судъ — онъ совершается.



ФИГ. 11.

*) Фиг. 10 изъ Maspero, t. I, p. 189. — Объясненіе автора: „Le mort est amené par Horus, fils d'Isis, devant le naos du juge Osiris.

**) Въ *еврейскомъ* текстѣ Библіи Моисеева скинія называется: „шатеръ соборъ“; въ Апокалипсисѣ „Небесный Іерусалимъ“ названъ: „*скинія* завѣта Бога съ человѣкомъ“. Въ обрядѣ еврейскаго вѣнчанія до сихъ поръ надъ брачущимися несутъ *шатеръ*, и замѣчательно: это есть одно изъ *трехъ* условій дѣйствительности бракосочетанія (второе условіе — *осуществленность* брака).

Что особенно *) смѣшно, то это то, что вѣсы десятичные, той особенной конструкціи, съ передвижной гирей по одному плечу коромысла вѣсовъ, на какихъ взвѣшиваютъ багажъ на нашихъ желѣзнодорожныхъ станціяхъ. Я всегда ихъ съ любопытствомъ разсматривалъ, не ясно давая себѣ отчетъ, какъ именно взвѣшиваютъ на нихъ и почему они «вѣрнѣе» лавочныхъ вѣсовъ, безъ этихъ фокусовъ и съ простыми гирями. Но въ данномъ случаѣ надо взвѣсить «вѣрно» — и на самой стрѣлкѣ вѣсовъ сидитъ и отсчитываетъ загробное «*мани, факелъ, фаресъ*» фигурка: чуть-ли не «око»-же или «крыловращатель», пбо здѣсь, какъ и на фиг. 5., какое-то странное «перо», и во всякомъ случаѣ *одна* отмѣтина, *одинъ* символъ у обоихъ. Процессъ взвѣшиванія совершаетъ другая фигурка, «песья голова» по переименованію нашихъ благочестивыхъ старушекъ (*Островскій*, кажется въ «Грозѣ»); третья — полу-животное, полу-человѣкъ, «съ лицомъ какъ-бы орла» (*Апокалипсисъ, Іезекіиль*) — вписываетъ результаты взвѣшиванія въ «книгу живота». И, наконецъ, робкое, трепещущее «обмершее» *тамъ*, еще на *земли*, тѣло слѣдитъ и есть само свидѣтель «праваго суда», и зритъ теперь собственное сердце на одной чашѣ, и мѣру свѣта его или почернѣлости на другой. Ничего ужаснаго. Просто нуженъ вообще судъ. Нужно-же, чтобы человѣкъ задумался, — если не *здѣсь*, то *тамъ*, и разомъ окинулъ свой жизненный трудъ, «вспомнилъ-бы себя и Бога»... странно вспомнилъ-бы: передъ Собою-Богомъ.

И вотъ **) онъ, этотъ «грѣшникъ», или «эти грѣшники» (фиг. 12) — въ «лучшемъ мірѣ»: тамъ,

ФИГ. 12.

гдѣ и по Платону «ходитъ солнце» и движется луна. Какая-то «небесная рѣка», апокалипсическая «рѣка воды живой», и усопшій плыветъ по ней въ суденышкѣ. Оставимъ его: онъ самъ теперь для нашихъ созерцаній — *x*, и солнце тамъ — вовсе, въ сущности, *не наше* солнце, какъ это и отмѣтили египтяне на рисункѣ, помѣстивъ надъ землею, «въ нашемъ мірѣ», солнце-же. Тутъ начинаются «другія солнца», къ которымъ комментаріи имѣютъ свое начало и свой порядокъ, имѣютъ особый свой ключъ. Пока-же мы видимъ, на этомъ рисункѣ (фиг. 12), что Провидѣніе бодрствуетъ надъ

ФИГ. 13.

землею, и сейчасъ-же на другомъ (фиг. 13) — видимъ, что Оно-же, безъ какой-либо перемѣны, бодрствуетъ и по ту сторону гроба *). Да — перемѣнъ нѣтъ: «свивается» одно «небо» (*Апокалипсисъ*), раскрывается другое лишь для *зрѣнія* нашего, передъ коимъ какъ-бы всемірная лежитъ пелена, и наше зрѣніе *въ уровень* съ ея краемъ: и вотъ самое незначущее перемѣщеніе, происходящее въ такъ-называемой «смерти», даетъ этому зрѣнію, дотолѣ *подъ*-пеленному, *надъ*-пеленное положеніе и оно видитъ все иначе — и иное, «другое небо», и «другую землю», хотя въ сущности ничего не перемѣнилось кромѣ ея собственнаго положенія. Этимъ и объясняется названіе папируса, огромнаго **) и сложнаго, свитокъ коего давали въ руку каждому «рабу Божію — имя рекъ». Лепсіусъ называетъ его «Das Todtenbuch» — «Книга Тота». Но Тотъ (по египетскимъ объясненіямъ) есть «Предсѣдатель книжныхъ залъ», и собственно не одинъ этотъ папирусъ, но и всякій былъ «книгою Тота», «Todtenbuch». Лепсіусъ поправился: это «Книга мертвыхъ», — такъ назвалъ онъ ее позднѣе, потому что она давалась въ руки мертвымъ, «всѣмъ» и «каждому». Странная идея: во-первыхъ, она ничего не выражаетъ, и «Книга

*) Фиг. 11 — у Maspero, t. I. p. 188. „Anubis et Thot pèsent le coeur du mort dans la balance de vérité“.

**) Фиг. 12. Виньетка одного Туринскаго папируса, приведенная у Масперо, съ объясненіемъ его: „Le mort se promène en canot sur les canaux des champs d'Jalou“.

*) Фиг. 13 — виньетка того-же Туринскаго папируса, у Масперо и съ его объясненіемъ: „Le labourage et la moisson des mânes dans les champs d'Jalou“.

**) Въ изданіи Лепсіуса 163 главы.

мертвыхъ» такъ-же не соотвѣтствуетъ дѣлу, священному дѣлу, какъ если-бы, найдя «явлѣнный» образъ на березѣ (такія нахожденія случались), мы назвали его «березовымъ образомъ»; или, найдя такой-же другой образъ плывущимъ по рѣкѣ (тоже случалось въ исторіи), назвали его «рѣчнымъ образомъ». Нужно замѣтить, что папирусъ и до сихъ поръ не имѣетъ точнаго и неоспоримаго перевода и продолжаетъ комментироваться. Знаменитѣйшій послѣ Лепсіуса комментаторъ Руже назвалъ его «Rituel funéraire» (погребальный обрядъ). Теперь судите-же, какъ были глубже египтяне: іероглифическое наименованіе папируса, не принятое европейскими учеными, читается: «Выходъ изъ дня». Дѣло въ томъ, что въ нашу эру, когда «жиръ ростовщика каплетъ въ корыто», мы въ сущности, что-бы ни говорили и какъ бы ни разрисовывали — то «Адомъ», то «Раемъ» (Dante)— безконечность по-ту сторону гроба, въ сущности мы совершенно ее отвергаемъ и рѣшительно не можемъ повѣрить чистосердечно, чтобы «когда умремъ» — еще «жили». Такъ Лепсіусъ и пишетъ: «Книга мертвыхъ»; Руже — тоже удивительно по-сю-сторонне— поправляетъ: «Погребальный обычай». Но египтяне не только рисовали, какъ они странствуютъ и пашутъ «на томъ свѣтѣ», но и просто у нихъ *не было слова* смерти, не было *словооборота*, коимъ они *могли-бы выразить*: «человѣкъ *умеръ*», «я умеръ». «Выходъ изъ дня» и объясняетъ это безсиліе назвать смерть: просто — отправились путешествовать, путешествовать ужасно, ужасно далеко...

Замѣчательно, что такъ-же это формулировалъ и одинъ странный герой Достоевскаго:

«— Я-зе стозе вамъ и здѣся надо? проговорилъ дежурный полицейскій чинъ.

«— Да ничего, братъ, здравствуй! отвѣтилъ Свидригайловъ.

«— Здѣся не мѣсто.

«— Я, братъ, ѣду *въ чужіе краи*.

«— Въ чужіе краи?

«— Въ Америку.

«— Въ Америку?

Свидригайловъ вынулъ револьверъ и взвелъ курокъ. «Чинъ» приподнялъ брови.

«— А-зе сто-зе, эти сутки (шутки) здѣся не мѣста!

«— Да почему-же бы не мѣсто?

«— А потому-зе сто не мѣста.

«— Ну, братъ, это все равно. Мѣсто хорошее; коли тебя станутъ спрашивать, такъ и отвѣчай, что поѣхалъ дескать въ Америку.

«Онъ приставилъ револьверъ къ правому виску и спустилъ курокъ. (*Прест. и наказ.* стр. 468).

Рисунокъ Достоевскаго всегда вѣренъ, хотя онъ ни за что не могъ-бы объяснить, *почему именно такъ* онъ рисовалъ. Слишкомъ древни были корни его творчества, и онъ вовсе ихъ не зналъ. Напр. почему, нарисовавъ во всѣхъ произведеніяхъ не болѣе двухъ-трехъ фигуръ евреевъ, одну изъ нихъ онъ поставилъ *тутъ*, свелъ Свидригайлова передъ кончиной лицомъ къ лицу съ *евреемъ*? Шутка, капризъ, случай! Удивительнѣйшій инстинктъ, ибо — внѣ всякой догадки Достоевскаго — фигура Свидригайлова вовсе выходитъ изъ цикла всей нашей 2,000 лѣтней эры и даже всего арійскаго племени, племени «смерти» и непониманія въ сущности «выхода изъ дня», «Америки» — и падаетъ въ племя совершенно иное, гдѣ именно по смерти «идутъ въ путь»... «въ путь всей земли» (*Бытіе*), «въ лоно отцовъ — Іакова, Исаака, Авраама». Но мы заняты здѣсь аналогіями не съ Израилемъ, а съ Египтомъ. Свидригайловъ не только въ данномъ пунктѣ говоритъ объ «Америкѣ». Съ перваго-же появленія — рѣчь его все сбивается на «предпринимаемый вояжъ», «нужный вояжъ», и онъ говоритъ о немъ задумчиво; а когда другіе, не догадываясь, о чемъ идетъ рѣчь, начинаютъ шутить надъ «вояжемъ», онъ раздражается и начинаетъ грубить. Маленькая параллель: аріецъ-Раскольниковъ, «головникъ» и выдумщикъ, вовсе въ сущности не вѣритъ «въ тотъ свѣтъ», тогда какъ Свидригайловъ... Ну да пусть они сами говорятъ и высказываются:

«Я согласенъ, что привидѣнія являются только больнымъ, но вѣдь это только доказываетъ, что привидѣнія могутъ являться не иначе, какъ больнымъ, а не то что ихъ нѣтъ, самихъ по себѣ.

«— Конечно, нѣтъ! раздражительно отвѣтилъ Раскольниковъ.

«— Нѣтъ? Вы такъ думаете? продолжалъ Свидригайловъ, медленно посмотрѣвъ на него. — Ну, а что, если такъ разсудить (вотъ помогите-ка): «Привидѣнія — это, такъ сказать, клочки и отрывки другихъ міровъ, ихъ начало. Здоровому человѣку, разумѣется, ихъ незачѣмъ видѣть, потому-что здоровый человѣкъ есть наиболѣе земной человѣкъ, а, стало быть, долженъ жить одною здѣшнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну, а чуть заболѣлъ, чуть нарушился нормальный земной порядокъ въ организмѣ *), тотчасъ и начинаетъ сказываться воз-

---

[1]) Въ самомъ дѣлѣ: нельзя не разсматривать болѣзнь, какъ *пошатнутость* въ организмѣ стихій, начало такъ-сказать *разваливанія* „красной глины“, которая слѣплена около нашего „я“ и частью залѣпляетъ глаза этому *я*. Высвобождаясь отъ нея, очищаясь отъ комковъ земли,

можность другого міра, и чѣмъ больше боленъ, тѣмъ и соприкосновенія съ другимъ міромъ больше, такъ что, когда умретъ совсѣмъ человѣкъ, то прямо и перейдетъ въ другой міръ.» Я объ этомъ давно разсуждалъ. Если въ будущую жизнь вѣрите, то и этому разсужденію можно повѣрить.

«— Я не вѣрю въ будущую жизнь, сказалъ Раскольниковъ.

Свидригайловъ сидѣлъ въ задумчивости.

«— А что, если тамъ одни пауки или что-нибудь въ этомъ родѣ, сказалъ онъ вдругъ.

«Это помѣшанный», подумалъ Раскольниковъ.

«— Намъ вотъ все представляется вѣчность, какъ идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему-же непремѣнно огромное? И вдругъ, вмѣсто всего этого, представьте себѣ, будетъ тамъ одна комнатка, этакъ въ родѣ деревенской бани, закоптѣлая, а по всѣмъ угламъ пауки, и вотъ и вся вѣчность. Мнѣ, знаете, въ этомъ родѣ иногда мерещится.

«— И неужели, неужели вамъ ничего не представляется утѣшительнѣе и справедливѣе этого? съ болѣзненнымъ чувствомъ воскликнулъ Раскольниковъ.

«— Справедливѣе? А почемъ знать, можетъ быть это и есть справедливое, и знаете, я бы такъ непремѣнно нарочно сдѣлалъ! отвѣтилъ Свидригайловъ, неопредѣленно улыбаясь.

«Какимъ-то холодомъ охватило Раскольникова при этомъ отвѣтѣ» (*«Преступленіе и наказаніе»*, изд. 1884 г., стр. 264—265).

Разберемся. *Кто* изъ нихъ трансцендентнѣе? Раскольниковъ *хочетъ* лучшаго міра не потому, чтобы онъ вѣрилъ въ который-нибудь изъ нихъ, худшій-ли, лучшій-ли, но чувство и знаніе Свидригайлова до того поражаютъ его, вовлекаютъ въ свой вихрь, нагнетаютъ на душу, что, сущій ребенокъ въ познаніи «міровъ иныхъ», онъ восклицаетъ, онъ *выбираетъ:* «о, не это, а — *то*». «То *или* это, но тутъ надо обдумать». Онъ заражается простою близостью къ трансцендентному человѣку: и, свѣтлый грекъ вчера, сегодня онъ собирается въ Никею для составленія символа. Вотъ исторія, въ краткомъ личномъ діалогѣ. Ее пережили народы; ее переживаетъ каждый въ личномъ сознаніи. Но, можетъ быть, это только басня, «романъ»? Можетъ быть, намъ нечего ухватить для *себя* и *вѣчности* изъ приведеннаго діалога? Разберемся, осмотримся.

У Достоевскаго есть дико-странный разсказъ «Бобокъ» («Дневникъ Писателя» за 1873 г., печатается сейчасъ-же за знаменитымъ разборомъ Некрасовскаго «Власа»), ни разу не обращавшій на себя вниманія. Что такое «Бобокъ»? или «бобокъ»? Чепуха, ничтожество, но въ самомъ словосложеніи (т. е. заглавіи) вы чувствуете какое-то нахальство. Ну, что-же дѣлаютъ въ «Бобкѣ»:

«— Ваше превосходительство, это просто никакъ невозможно-съ. Вы объявили въ червяхъ, я вистую, и вдругъ у васъ семь въ бубнахъ. Надо было условиться заранѣе на счетъ бубенъ-съ.

«— Что-же, значитъ играть напзусть? Гдѣ-же привлекательность?

«— Нельзя, ваше превосходительство, безъ гарантіи никакъ нельзя. Надо непремѣнно съ болваномъ, и чтобъ была одна темная сдача.

«— Ну, болвана здѣсь не достанешь.

«Какія заносчивыя, однако, слова! И странно, и неожиданно. Одинъ такой вѣскій и солидный голосъ, другой какъ-бы мягко услащенный; не повѣрилъ-бы, еслибъ не слышалъ самъ. На литіи я, кажется, не былъ. И однако какъ-же это здѣсь въ проферансѣ, и какой такой генералъ? *Что раздавалось изъ подъ могилъ*, въ томъ не было и сомнѣнія. Я нагнулся и прочелъ надпись на памятникѣ: *Здѣсь покоится тѣло генералъ-майора Первоѣдова... такихъ-то и такихъ-то орденовъ кавалера.* Гмъ... *Скончался въ августѣ сего года... пятидесяти семи... Покойся милый прахъ до радостнаго утра*».

Вы чувствуете, что это — Свидригайловскіе «пауки»? Но ихъ суть въ томъ, что на мѣсто тона стиховъ:

Гдѣ нынче крестъ и тѣнь вѣтвей
Надъ бѣдной нянею моей *(Евг. Он.)*,

гдѣ мы видимъ поэта, издали любующагося на *чужую* вѣру, но безъ *своей* вѣры, — на мѣсто всего этого поставлена, конечно, мерзость, но до такой степени насыщенная реализмомъ, что нигилистъ-Раскольниковъ содрагается и «собирается на Никейскій соборъ». «Это въ самомъ дѣлѣ такъ, тутъ нужно подумать». Продолжимъ нѣсколько цитату, и мы увидимъ, что рисунокъ, безспорно принадлежащій Достоевскому, принадлежитъ какъ будто Свидригайлову: его языкъ, его цинизмъ, его законъ воображенія:

«— Нѣтъ, я бы пожилъ! Нѣтъ... я, знаете... я бы пожилъ! раздался вдругъ чей-то новый голосъ гдѣ-то

свѣтлое „я“, трансцендентное “я“, *по мѣрѣ очищенія* и подымается въ ощущеніи трансцендентности: предчувствія, видѣнія, пожалуй — „привидѣнія“, пока, выпорхнувъ мотылькомъ изъ глины, оно вдругъ и само становится „озирисомъ *имярекъ*“, — „привидѣніемъ“-ли, вещью-ли, но только по ту сторону „дня“, и посѣщаетъ живыхъ излюбленно „ночью -же. *Что-то такое* есть, или возможно.

въ промежуткѣ между генераломъ и раздражительной барыней.

«— Слышите, ваше превосходительство: нашъ опять за то же. По три дня молчитъ-молчитъ и вдругъ: «я бы пожилъ, нѣтъ, я бы пожилъ!» И съ такимъ, знаете, аппетитомъ: хи-хи!

«— И съ легкомысліемъ.

«— Пронимаетъ его, ваше превосходительство, и, знаете, засыпаетъ, совсѣмъ уже засыпаетъ, съ апрѣля вѣдь здѣсь, и вдругъ: «я бы пожилъ!»

«— Скучновато, однако, замѣтилъ его превосходительство.

«— Скучновато, ваше превосходительство. Развѣ Авдотью Игнатьевну опять подразнить, хи-хи?

«— Нѣтъ, ужъ прошу уволить. Терпѣть не могу этой задорной криксы.

«— Матушка, Авдотья Игнатьевна, возопилъ вдругъ опять лавочникъ, — барынька ты моя, скажи ты мнѣ, зла не помня, что-жъ я по мытарствамъ это хожу, или что иное дѣется?...

«— Ахъ, ахъ... ахъ, что же это со мною? закряхтѣлъ вдругъ чей-то испуганный новенькій голосокъ.

«— Новенькій, ваше превосходительство, новенькій, слава Богу, и какъ вѣдь скоро! Другой разъ по недѣлѣ молчатъ.

«— Ахъ, кажется, молодой человѣкъ! взвизгнула Авдотья Игнатьевна.

«— Я... я... я отъ осложненія и такъ внезапно! залепеталъ опять юноша. Мнѣ Шульцъ еще наканунѣ: у васъ, говоритъ, осложненіе, а я вдругъ къ утру и померъ. Ахъ! Ахъ!

«— Ну, нечего дѣлать, молодой человѣкъ, милостиво и очевидно радуясь новичку, замѣтилъ генералъ,— надо утѣшиться! Милости просимъ въ нашу, такъ сказать, долину Іосафатову. Люди мы добрые, узнаете и оцѣните. Генералъ-майоръ Василій Васильевичъ Первоѣдовъ, къ вашимъ услугамъ...» (Изд. 1883 г., «Дневникъ Писателя» изъ журн. «Гражданинъ», стр. 49 и слѣд.).

. . . . . .

— И неужели, неужели ничего утѣшительнѣе?

— Нѣтъ, почему-же: я непремѣнно-бы такъ сдѣлалъ. Баня и — пауки.

. . . . . .

Теперь, когда послѣ этой выдержки нѣтъ никакого сомнѣнія въ сліянности Свидригайлова и знаменитаго художника, начертавшаго его мистически-странный образъ, мы можемъ перебросить мостъ отъ бѣдныхъ, скудныхъ пауковъ, этого жеста авторской *испуганности собою и зіяніемъ безднъ своей души,*— къ инымъ видѣніямъ его. «Бобокъ» — это въ своемъ родѣ «Покаянный канонъ» Андрея Критскаго: «увы мнѣ! горе мнѣ! На что надѣяться? Чего заслужилъ? Кто я? и что дѣлаю?». Но не всѣ видѣнія автора таковы, и посмотримъ теперь на совершенно противоположный полюсъ ихъ:

«— Лучше-бы ты какой анекдотецъ! проговорилъ Иванъ.

«— Анекдотъ есть, и именно на нашу тему, т. е. это не анекдотъ, а такъ, легенда, отвѣтилъ Прижи-вальщикъ. Легенда-то эта объ раѣ. Былъ, дескать, здѣсь у васъ на землѣ одинъ такой мыслитель и философъ, «все отвергалъ, законы, совѣсть, вѣру», а главное — будущую жизнь. Померъ, думалъ, что прямо въ мракъ и смерть, анъ предъ нимъ — будущая жизнь. Изумился и вознегодовалъ. «Это, говоритъ, противорѣчитъ моимъ убѣжденіямъ». Вотъ его за это и присудили. Чтобы прошелъ во мракѣ квадрильонъ километровъ (у насъ вѣдь теперь на километры), и когда кончитъ этотъ квадрильонъ, то тогда ему отворятъ райскія двери и все простятъ... Ну, такъ вотъ этотъ осужденный на квадрильонъ постоялъ, посмотрѣлъ и легъ поперекъ дороги: «не хочу идти, изъ принципа не пойду!»

« — Ну, что-жъ, и теперь лежитъ?

« — То-то и есть, что нѣтъ. Онъ пролежалъ почти тысячу лѣтъ, а потомъ всталъ и пошелъ.

« — Вотъ оселъ-то! воскликнулъ Иванъ, нервно захохотавъ, все какъ-бы что-то усиленно соображая. — Не все-ли равно, лежать-ли вѣчно или идти квадрильонъ верстъ? Вѣдь это биллiонъ лѣтъ ходу?

« — Даже гораздо больше, — вотъ только нѣтъ карандашика и бумажки, а то бы разсчитать можно. Да вѣдь онъ давно уже дошелъ и тутъ-то и начинается анекдотъ.

« — Ну-ну, что-же вышло, когда дошелъ?

« — А только-что ему отворили рай и онъ вступилъ, то не пробывъ еще двухъ секундъ — и это по часамъ, по часамъ — воскликнулъ, что за эти двѣ секунды не только квадрильонъ, но квадрильонъ квадрильоновъ пройти можно, да еще возвысивъ въ квадрильонную степень (*«Бр. Карамазовы»*, изд. 82 г., глава «Кошмаръ Ивана Ѳедоровича»).

Секунда эта, указанная здѣсь и коей только *имя* произнесено, раздвинута въ *образъ* въ странномъ и фантастическомъ полетѣ на новую «звѣздочку», на такую же «землю», какъ и наша, но «еще не оскверненную». землю самоубійцы-нигилиста («Сонъ смѣшного человѣка»). Во всякомъ случаѣ, два фрагмента — *этотъ* свѣтлый и *тотъ* темный, «съ

науками», и образуютъ мистическое раздвоеніе, два «пути» послѣ узелка — смерти, передъ которыми трепещетъ или куда рвется душа, вышедшая «изъ дня» — по египетскому представленію.

Опредѣляя путь ея, выбирая для нея путь, на рисункѣ (фиг. 11) и взвѣшиваютъ ея сердце, а птице-посый звѣрекъ заноситъ результаты взвѣшиванія въ свою карманную и космически-значительную книжку.

(Окончаніе будетъ).

В. Розановъ.

Бесѣды художника.

I. *Англичане прошлаго вѣка.*

Лишь въ Лондонѣ можно вполнѣ понять значеніе англійской школы портретистовъ середины XVIII вѣка и оцѣнить ея своеобразное великолѣпіе! Въ своеобразіи, впрочемъ, обыкновенно стараются отказать англичанамъ. Утверждаютъ, что даже лучшій изъ нихъ сэръ Джошуа Рейнольдсъ (Sir Ioshua Reynolds 1723 — 1792) не что иное, какъ ловкій эклектикъ, обладавшій громаднымъ знаніемъ старыхъ мастеровъ и воспитаннымъ на такомъ знаніи вкусомъ, что Генсборо (Thomas Gainsborough 1727 — 1788) скомбинировалъ грацію ванъ-Дейка съ техникой Ватто, что Рэбернъ (Sir Henry Raeborn 1756 — 1823) всю свою энергичность, свой дивный жаркій колоритъ занялъ у Рубенса и Рембрандта, а что остальные, какъ Ромней, Бичи, Копле, Опи, Гоппнеръ, Рессель и Лоренсъ *) продолжали болѣе или менѣе удачно, часто уже изъ вторыхъ рукъ, эти заимствованія, во всевозможныхъ сочетаніяхъ. Однако въ Лондонскихъ музеяхъ убѣждаешься, что это напраслина. Правда, Рейнольдсъ щеголялъ своей способностью поддѣлываться подъ разные стили: я знаю одну картину его, до обмана напоминающую Сальватора, а другую, выдаваемую съ успѣхомъ за Рембрандта; съ другой стороны извѣстно, что онъ всю жизнь добивался выкрасть секретъ колорита великихъ венеціанцевъ и даже производилъ съ этой цѣлью надъ своей техникой безконечные эксперименты; правда, встрѣчаешь сходственныя черты между Генсборо и ванъ-Дейкомъ, между Рэберномъ и Рембрандтомъ; но тѣмъ не менѣе въ лучшія свои вещи эти художники съумѣли вложить нѣчто совершенно новое, свое и сильное, и ихъ моментально узнаешь и привѣтствуешь, когда онѣ въ галлереяхъ встрѣчаются въ сосѣдствѣ съ тѣми прототипами. Самый тонъ Рейнольдса, жирный, массивный, часто слишкомъ массивный, желтый и густой, какъ янтарь, этотъ тонъ, который даже въ сытомъ человѣкѣ будитъ своего рода аппетитъ, какъ видъ сочнаго ростбифа или кружка пѣнящагося стоута,— этотъ тонъ, встрѣчающійся затѣмъ слегка разбавленнымъ у Бичи, Гоппнера и Ромней, не имѣетъ себѣ ничего подобнаго въ исторіи живописи и является настоящимъ продуктомъ извѣстной стороны англійской жизни: культа прочности и сытости, и ужъ разумѣется, въ этомъ тонѣ нѣтъ ничего общаго съ таинственностью и пряной нѣжностью Тиціана, съ благородной серебристостью Веронеза, съ необузданной игрой Тинторетто, съ веселіемъ Рубенса и глубиной Рембрандта. До поэзіи тона тѣхъ великихъ художниковъ Рейнольдсу, умному, упитанному, здоровому англичанину далеко, но сама по себѣ его живопись несказанно пріятна, какъ вкусная ѣда, и эта плотность и «аппетитность» какъ нельзя болѣе подходитъ къ изображеніямъ всѣхъ этихъ бодрыхъ self-made-men, всѣхъ этихъ здоровыхъ и сильныхъ людей, не имѣющихъ ничего общаго съ утонченностью современныхъ имъ французовъ или съ загадочностью ирежнихъ итальянцевъ и испанцевъ. И не только изображенія зрѣлыхъ и дѣловитыхъ мужчинъ такъ удаются Рейнольдсу, — нѣтъ, онъ съ одинаковымъ мастерствомъ схватываетъ безподобную грацію и миловидность всѣхъ этихъ герцогинь, лэди, актрисъ, атлетическихъ юношей и чудесныхъ здоровяковъ-ребятишекъ; но вы не найдете среди этой прекрасной толпы ни единаго намека на что-либо возвышенное и даже онъ не пытался придавать имъ ту свѣтскую томность и эфирность, которая была въ его время въ модѣ. Въ нихъ во всѣхъ нѣтъ никакого внутренняго смысла, въ нихъ не кроется никакой тайны, я-бы сказалъ, никакой души, — они всѣ въ-наружу, всѣ на поверхности, просты и здоровы; всѣ эти господа и даже дѣти какъ будто только-что насытились кровавымъ бифштексомъ и повеселѣли отъ нѣсколькихъ пинтъ эля. Мужчины у Рейнольдса кажутся разумными, доблестными, блестящими, но и задорно-самодовольными, слегка плоскими и тупыми, какъ подобаетъ быть истиннымъ англичанамъ; женщины у него очарова-

*) G. Romney (1734—1802), Sir W. Beechey (1753—1839), I. S. Copley (1737—1815), J. Opie (1761—1807), J. Hoppner (1759 — 1810), I. Russel (1744 — 1806), Sir Th. Lawrence (1769—1830).

тельныя, полныя граціи и силы, въ высшей степени нарядныя животныя, великолѣпныя самки, созданныя для здоровой любви и еще болѣе для почтеннаго материнства. Рейнольдсъ достигъ высшей точки своего таланта, создавъ разъ портретъ лорда Хесфильда, знаменитаго защитника Гибралтара, мужественнѣе, воинственнѣе и величественнѣе котораго, не смотря на тривіальность лица, ничего нельзя себѣ вообразить, и въ другой разъ написавъ портретъ въ высшей степени изящной, но видимо глуповатой Діаны, виконтессы Кросби среди чуднаго пейзажа!

Не слѣдуетъ, впрочемъ, и въ Генсборо искать души и внутренняго содержанія. Усмѣшка его лицъ полна тонкости, глаза глядятъ живо и просто, но онъ не видалъ и не подозрѣвалъ, что въ людяхъ кроется нѣчто болѣе значительное, чѣмъ эта свѣтская тонкость и эта бонтонная простота. Не слѣдуетъ искать въ этомъ деликатномъ, слегка грустномъ и сентиментальномъ художникѣ того, чего онъ, истое дитя своего умиленнаго, но поверхностнаго времени, не могъ дать: силы и глубины! Онъ именно весь на поверхности, но эта поверхность невыразимо очаровательна. Въ сѣро-зеленыхъ и сѣро-голубыхъ оттѣнкахъ таютъ его краски, кисть съ невѣроятной легкостью скользитъ и намѣчаетъ полныя жизни и выраженія очертанія; вблизи его картины — хаосъ отдѣльныхъ ковычекъ и заплатыхъ, отойдя — все это сливается, какъ по волшебству, въ нѣчто неосязаемо-нѣжное, благородное и выразительное. Его серебряный, пастельный, блѣдный колоритъ не имѣетъ ничего общаго съ коспостью Рейнольдса, но тихо играетъ и какъ-бы скромно журчитъ, полный прелести и аристократизма. Иногда, какъ въ прилагаемомъ портретѣ англійской принцессы, или въ знаменитомъ портретѣ Миссъ Грехамъ, Генсборо удавалось подняться многими ступенями выше слезливой притворности Грёза и вложить въ свои созданія какой-то намекъ на истинную поэзію, и даже дѣйствительно передать таинственную, коварную и чарующую прелесть женщины, но эти портреты въ обширномъ его твореніи одиноки. Что же касается до его пейзажей, то необходимо разъ навсегда согласиться, что онъ въ нихъ ничуть не передалъ того обожанія и пониманія природы, о которыхъ говорится во всѣхъ его біографіяхъ, и если они, дѣйствительно, не хуже по письму и тону элегантныхъ композицій Гюбера-Робера или Фрагонара, то и не глубже и не правдивѣе ихъ, даже тогда, когда онъ, видимо, старается угнаться за солидностью старыхъ голландцевъ.

Всѣ остальные изъ блестящей плеяды прошловѣковыхъ англичанъ отличаются тѣми-же достоинствомъ и недостатками, какъ эти два великихъ мастера; большинство изъ нихъ, и даже геніальный Рэбернъ, близится къ Рейнольдсу, кое-кто, какъ Ромней, Рессель, иногда Опи, добиваются тонкости и изящества Генсборо. Что сказано про тѣхъ двухъ, можно сказать съ меньшимъ удареніемъ и о всѣхъ этихъ блестящихъ художникахъ: всѣ они радуютъ глазъ сочностью красокъ, свободной осанкой, живостью выраженій, но всѣ они одинаково, утомительно одинаково поверхностны, всѣмъ имъ не достаетъ той печати божества, которая видна въ лучшихъ вещахъ итальянцевъ, у Гольбейна, у Веласкеза, Рембрандта и ванъ-Дейка, и которую трудно было-бы ожидать въ годы энциклопедистовъ и распространенія французской цивилизаціи даже въ серьезной Англіи. И въ англійской живописи настали моментъ, когда эта печать проявилась; несомнѣнно она блещетъ въ произведеніяхъ Тёрнера и прерафаэлитовъ; къ сожалѣнію, изъ нихъ только Тёрнеръ владѣлъ еще техническимъ великолѣпіемъ своихъ предшественниковъ, въ твореніяхъ же Мадокса Броуна, Гента и первыхъ опытахъ Миллеза, положимъ, очень много поэзіи и души, но совершенно недостаточно хорошей живописи!

Лондонъ, май 1899 г.

II. *Парижскіе салоны.*

I.

Интересъ всего свѣта ежегодно сосредоточивается на весенней международной выставкѣ въ Парижѣ, на Салонахъ, важнѣйшемъ художественномъ событіи въ году, на которое съѣзжаются любители не только со всей Франціи, со всей Европы, но и со всего міра. Естественно поэтому, что всюду, во всѣхъ художественныхъ журналахъ обсужденію ихъ отводится много мѣста, на нихъ посылаютъ спеціальныхъ корреспондентовъ, стараются въ иллюстраціяхъ помѣстить то, что наиболѣе возбудило на нихъ толковъ. Вотъ заведенный обычай. — Почему-же это такъ? Развѣ, дѣйствительно, только здѣсь можно видѣть то, что народы или хотя-бы то, что Франція сдѣлала наиболѣе прекраснаго за цѣлый годъ? Или-же это мода ни на чемъ не основанная? — Несомнѣнно.

что люди, ожидающіе найти въ Салонахъ нѣкій *музей* очищеннаго и выбраннаго современнаго искусства, ошибаются; ошибаются и тѣ, которые воображаютъ, что познаютъ полностью хотя-бы одну французскую школу. Ничего подобнаго нѣтъ, *музей* на самомъ дѣлѣ оказывается безумнымъ наборомъ и хорошаго и очень дурного. Всего современнаго искусства нечего и ожидать, такъ какъ французы, нація наиболѣе замкнутая, ненавидятъ и отстраняютъ иностранцевъ. Наконецъ, и всей французской школы также не увидать въ Салонахъ, такъ какъ многіе художники гнушаются посылать свои произведенія на этотъ «базаръ», такъ, напр., Дегасъ, Монэ, Редонъ, вся галлерея Волларъ (кромѣ Дениса), словомъ, всѣ обиженные старики и наиболѣе свѣжіе и талантливые между молодыми воздерживаются отъ участія въ Салонахъ. Вотъ почему, побродивъ по безконечнымъ заламъ, съ головной болью и тошнотой отъ тысячъ картинъ и статуй, иностранцы выходятъ въ первый разъ и въ первые десять разъ изъ Салоновъ съ негодованіемъ, и особенно часто слышишь русскихъ, неистово бранящихся: «да это просто паша Академическая выставка, разросшаяся до кошмарныхъ размѣровъ; тѣ-же Венеціи, тѣ-же Лагоріо, только между ними больше голыхъ дамъ и иногда встрѣчаешь «декаденство»!

Совершенно вѣрно, что скучныхъ и бездарныхъ картинъ здѣсь неизчислимое количество; много также и этюдовъ нагого тѣла, особенно женскаго (хотя что въ этомъ предосудительнаго!?); вѣрно, что Елисейскій Салонъ ни дать, ни взять любая академическая выставка; наконецъ попадаются въ большомъ количествѣ куріозныя, а часто и остроумныя выходки, отсутствующія у насъ совершенно; но если разобраться, то выходитъ, что возмущеніе это несправедливо и молодымъ художникамъ, особенно русскимъ, все-таки въ Салонахъ есть на что посмотрѣть, чему поучиться, хотя-бы умѣнію французовъ схватить общее, дать свободную, широкую «аллюру» своимъ вещамъ, смѣло «брать быка за рога»!

Впрочемъ, нечего искать хорошаго среди уймы картинъ Елисейскаго Салона: тамъ по прежнему жеманятся фарфоровыя нимфы Бугеро, тупо глядятъ господа Бонна, развертываются неизмѣримыя историческія полотна съ латами, въѣздами, пиками, пытками и оперными декораціями; по прежнему стараются улыбнуться пейзажики Зюберовъ и Гарпиньи, томятся выцвѣтшія Магдалины Геннера; ландскнехты Руабэ ухаживаютъ за кухарками, солидно академически декадействуетъ Мартэнъ и т. д. Но стоитъ только внимательно изучить Салонъ Марсова поля, какъ между хламомъ, и тамъ въ изобиліи развѣшаннымъ, все-таки найдешь много весьма порядочнаго, немало вещей хорошихъ и даже нѣсколько прекрасныхъ. Да не заподозрятъ меня въ пристрастіи къ одной изъ выставокъ! Не знаю почему, но это простой фактъ, который врядъ-ли станетъ отрицать тотъ, кто какъ я ищетъ на выставкахъ трепета, сильнаго и новаго впечатлѣнія, воодушевленія, — что ничего подобнаго нельзя найти тамъ, гдѣ царятъ леденящія прописи оффиціальнаго, «приличнаго» искусства, будь-то Champs-Elysées, Glasspalast или Royal Academy; и еще фактъ, уже прямо непонятный, но безусловно существующій, что на этихъ выставкахъ не то, что мало хорошихъ вещей, не то, что мало искусства, но вовсе его нѣтъ, прямо-таки нѣтъ совсѣмъ и, если и встрѣчаешь кое гдѣ осторожную попытку сказать что-нибудь свое, если и пробивается кое гдѣ талантъ, то будьте увѣрены, что авторы этихъ созданій, часто голодные, помѣстили ихъ въ эту трущобу въ надеждѣ на полученіе доходнаго заказа или необходимой передъ буржуями медали; будьте еще увѣрены, что въ слѣдующемъ году вы ихъ, получившихъ все нужное или обиженныхъ неполученіемъ, больше здѣсь среди гнетущей пустыни не увидите, а найдете тамъ — среди подобныхъ имъ! Поэтому я рѣшаюсь на дерзкій поступокъ обойти молчаніемъ Бонна и всѣхъ его сподвижниковъ, а также всѣ эти случайно затерявшіеся и перѣшительные проблески таланта, и прямо посвятить свои замѣтки о парижской выставкѣ Салону Марсова поля.

Всѣ въ Парижѣ жалуются, что и въ этомъ Салонѣ нѣтъ «гвоздя», вѣчная жалоба, повторяющаяся изъ года въ годъ и относительно всѣхъ выставокъ, жалоба вообще крайне нелѣпая, такъ какъ настоящаго гвоздя современникамъ все равно не отыскать. На сей разъ, впрочемъ, есть нѣкоторая причина, почему плачъ о «гвоздѣ» такъ распространился. Дѣло въ томъ, что на этихъ гигантскихъ выставкахъ, гдѣ мелькаютъ передъ глазами милліоны образовъ, мозгъ такъ утомляется, что посѣтители, особенно «не посвященные», занятые люди, пришедшіе разсѣяться, *съ отчаяніемъ* ищутъ, на чемъ остановиться и отдохнуть. До сихъ поръ художественная критика любезно брала на себя обязанность удерживать этихъ скитающихся передъ тѣмъ или другимъ произведеніемъ. То она находила въ комъ-нибудь потрясающую идею (въ Христѣ Беро), то увлекалась какимъ-нибудь вывертомъ (нѣкоторыми фокусами Бенара), то читала лекцію по исторіи (передъ Вавилономъ Рошгросса), то кокетничала крайностью

своихъ взглядовъ (передъ Бальзакомъ Родэна). По поводу этихъ идей, анекдотовъ, вывертовъ и передовыхъ взглядовъ писались фельетоны, очень длинные, гдѣ говорились очень умныя вещи, которыя тѣмъ болѣе читались, что затрогивали все что угодно, кромѣ самого искусства; эти фельетоны указывали всякому, гдѣ на выставкѣ нужно остановиться, передъ чѣмъ и о чемъ болтать со знакомыми, не рискуя быть смѣшнымъ. Въ прошломъ году всѣ назначали себѣ свиданіе передъ статуей Бальзака — это былъ гвоздь, два года тому назадъ такимъ гвоздемъ былъ Гюго того-же Родэна, три года тому назадъ — синія лошади Бенара, лѣтъ восемь — Магдалина Бэро, лѣтъ десять — Вавилонъ Ротгросса. Были-ли то все хорошіе, испытанные «гвозди»? Нѣтъ — но про нихъ можно было очень много насказать. Забавнѣе всего, что въ прошломъ году былъ настоящій «гвоздь» и уже несомнѣнный,— картина, которой суждено занять важнѣйшее мѣсто въ исторіи искусства: «Les âges de l'ouvrier» Леонъ Фридерика. Однако о ней, не смотря на ея размѣры, никто изъ арбитровъ не обмолвился ни словомъ. Въ нынѣшнемъ году, ко всеобщему огорченію, нѣтъ никакого фельетоннаго гвоздя, нѣтъ куда назначать свиданія, передъ чѣмъ говорить глубокомысленныя вещи, хотя, несомнѣнно, Ева Родэпа лучше его Бальзака и Гюго, а вещи Бенара первокласснаго достоинства и не чета его синимъ лошадямъ.

Однако не только жалуются, что нѣтъ гвоздя, но утверждаютъ, что уровень выставки вообще ниже прошлыхъ лѣтъ; и съ этимъ приходится согласиться: дѣйствительно, новыхъ никого, кромѣ Зулоаги, не подошло, а большинство старыхъ знаменитостей или вовсе не отличались (таковы Ролль, Анкетэнъ, Обюртэнъ, Даньанъ, Коттэ, Аманъ-Жанъ), или дали вещи слабѣе прошлыхъ лѣтъ, вѣроятно припасая лучшія на будущую всемірную выставку (таковы Бланшъ, Денисъ, Леонъ Фредерикъ, Карріеръ), или наконецъ, совсѣмъ воздержались отъ участія (таковы Уистлеръ и Больдини).

Не знаю, виновата-ли въ томъ особенность моего глаза, или дѣйствительно оно такъ и должно быть, но больше всего меня и на сей разъ очаровалъ Латушъ. Я всѣмъ сердцемъ завидую той дамѣ, которая пріобрѣла его: «Souvenir de Versailles». Среди озолоченнаго солнцемъ и осенью парка тихо журчитъ фонтанъ. Въ бассейнѣ его вокругъ чугунной, позеленѣлой группы богини съ амурами собралась стая бѣлыхъ лебедей. Всѣмъ, кто побывалъ въ Версали осенью, знакомо щемящее и восторженное чувство, являющееся при видѣ увяданія всей чудесной роскоши этого очарованнаго сада, который одинаково украсили давно исчезнувшіе люди и только-что минувшее лѣто. Это чувство, до странности близкое и къ веселому ликованію и къ тоскѣ о безысходномъ, удивительно передано въ картинѣ и какъ-бы сосредоточивается въ хрупкой фигурѣ нагой женщины, стоящей среди лебедей въ водѣ и приникнувшей головой къ одному изъ нихъ, символизируя этимъ тоскливое настроеніе въ природѣ! Другая картина Латуша изображала двухъ бретонскихъ звонарей и одну женщину, звонящихъ изо всѣхъ силъ въ колокола; фигуры ихъ какъ-бы расплывались въ ярко-пестромъ свѣтѣ, исходящемъ изъ расписанныхъ стеколъ большого готическаго окна позади нихъ, и въ этой радужной пестротѣ свѣтилась дѣтская средневѣковая радость, нѣчто пасхальное. Вѣроятно, изъ-за первенствующаго значенія ярко-краснаго и желтаго, въ этой картинѣ было много музыкальности; казалось, что слышишь гулъ и перезвонъ, а что снизу изъ церкви доносится стройное праздничное пѣніе. Интересно, что Латушъ, прибѣгая къ такому обыденному и характерному сюжету, какъ эти «звонари», достойному Кнауса и Курбэ (или Маковскаго, Перова), совершенно не впалъ ни въ глуповатый смѣшокъ, ни въ соціальныя «слезы», но остался вѣрнымъ одному живописному началу, подчеркнувъ въ этой сценѣ не то, что онъ *думалъ* объ этихъ людяхъ, вѣроятно очень бѣдныхъ и несчастныхъ, по то, чему радовался его глазъ и, вліявшее на его глазъ, ухо. Отличны были также его маленькіе этюды съ натуры.

Бенаръ, въ общемъ, чаще способенъ меня бѣсить тугостью своихъ вымысловъ и хлесткостью техники, нежели радовать, но выставленныя имъ нынче вещи дѣйствительно очаровательны: не столько его большой плафонъ съ вѣчными въ воздухѣ кружащимися и почему-то гоняющимися за звѣздами женщинами, напоминающими танцы Лои Фюллеръ (удивительно вліяніе этой американки на все современное искусство), сколько его панно въ свѣтлыхъ тонахъ, на которыхъ изображены граціозныя женщины, сидящія съ павлинами и ребятами въ голубоватой зелени, или у облитыхъ солнцемъ колоннъ, или еще то овальное панно, въ которомъ очень ярко сказалось вліяніе Кондера, и гдѣ среди волнистыхъ линій пейзажа и темныхъ, почти синихъ кустовъ расположились многочисленныя фигурки мужчинъ, женщинъ и дѣтей въ блѣдныхъ, свободныхъ одеждахъ. По декоративности я не знаю въ твореніи Бенара ничего болѣе изящнаго, изысканнаго и тонкаго, чѣмъ эти

пять вещей и онѣ могли-бы отлично украсить не только Виттовскую обстановку, New Style, но и любой прошловѣковый павильонъ, рядомъ съ Буше или Торелли!

Не слѣдовало-бы говорить о нынѣшнихъ неудачникахъ, но по дорогѣ не могу удержаться, чтобъ не выбранить другого современнаго декоратора, не менѣе, а можетъ быть даже болѣе талантливаго нежели Бенаръ, — Аманъ-Жана, который кромѣ какихъ-то розовыхъ, разпузданно и прескверно нарисованныхъ, очень многочисленныхъ дамъ ничего не выставилъ; тѣмъ не менѣе — и это доказываетъ все обаяніе его таланта — ensemble выставленныхъ имъ вещей былъ не безъ прелести.

Говорятъ, бѣдный Бенаръ, являющійся въ своей гаммѣ блѣдныхъ и свѣтлыхъ тоновъ какъ послѣднее порожденіе пленэра, какъ бы идеализація его—не можетъ безъ горя видѣть направленія, по которому вдругъ пошли молодые художники, изъ которыхъ нѣкоторые, какъ Мэнаръ, также какъ онъ заняты декоративными задачами. Дѣйствительно, странно: не успѣлъ пленэръ завоевать себѣ общаго признанія, какъ уже народилась реакція противъ него. Le dernier cri теперь: писать темно, черно, въ коричневыхъ, рыжихъ и темносѣрыхъ тонахъ. Уистлеръ въ дни наибольшаго успѣха Монэ и Бастіена доказывалъ, что не нужно злоупотреблять лиловой краской и мѣднымъ купоросомъ, чтобъ вѣрно изображать дѣйствительность; гамма его желтыхъ, сѣрыхъ и коричневыхъ тоновъ не мѣшала его вещамъ быть и свѣтлыми и правдивыми. Съ тѣхъ поръ цѣлая школа молодыхъ живописцевъ въ Глазговѣ возвела эту особенность Уистлера въ законъ и принялась умышленно все затуманивать въ потокахъ рыжаго соуса и не иначе рисовать природу, какъ прикрытой черноватой дымкой. Одинокій Уистлеръ не имѣлъ въ тѣ времена послѣдователей во Франціи, гдѣ какъ разъ всѣ были только-что ослѣплены открытіями пленэра и импрессіонизма, но нагрянувшіе въ началѣ девятидесятыхъ годовъ шотландцы и подражавшіе имъ американцы породили между французами цѣлую школу, столь же однообразную, правящуюся сначала, но постепенно пріѣдающуюся какъ они сами! Уистлеръ со своей геніальной простотой снова остался въ сторонѣ, а молодежь, вмѣсто того, чтобъ одновременно освободиться отъ патины и отъ «сырой живописи», и писать искренно и просто (что, впрочемъ, такъ трудно!), заразилась со страстнымъ увлеченіемъ новой, заморской модой и перешла съ увлеченіемъ отъ свѣта къ тьмѣ. Бѣдный Бенаръ плачетъ; плачутъ съ нимъ и, много для свѣта потрудившіеся, пленэристы, импрессіонисты, пуантильисты и прочіе реформаторы; плачемъ и мы, стоящіе внѣ всякой партіи, такъ какъ одна односторонность замѣнена другой! Однако, нельзя отказать этимъ молодымъ силамъ въ талантливости: есть и между ними художники, которые, хоть и пишутъ въ извѣстной манерѣ, тѣмъ не менѣе способны доставить истинное удовольствіе, таковы Мэнаръ, Доше, Коттэ, Спмонъ.

Изъ нихъ послѣдній, слѣдуетъ отдать ему справедливость, дѣлаетъ большія усилія, чтобы освободиться отъ деспотизма патины, и еще нынче въ выставленной имъ «Борьбѣ» онъ явно пытался вырваться на свѣжій воздухъ. Къ сожалѣнію, «Борьба» не можетъ относиться къ лучшимъ вещамъ Симона. Этотъ мастеръ за послѣднее время почему-то принялся нагромождать свои картины массой фигуръ, тогда какъ ему изображеніе толпы и жизни ея вовсе не удается. Какъ въ прошлогоднемъ «Балаганѣ», такъ и въ этой картинѣ было что-то мертвое, застывшее, окаменѣлое, и это впечатлѣніе еще болѣе усиливалось отъ тоскливаго пейзажа голой, безотрадной мѣстности южной Бретани. Вѣроятно, Симонъ хотѣлъ въ этомъ соединеніи животнаго тупоумія, съ которымъ усѣвшееся въ кружокъ мужичье слѣдитъ за полунагими борцами, и отчаянной природы дать полную характеристику свой мрачной страны, но это ему не удалось: грандіозная, гранитная пустыня, среди которой высится кургузая одинокая колокольня, дѣйствительно сильно взята, лица всѣ дѣйствительно схвачены прямо съ натуры, мастерски писаны, тупоумны и дики до совершенства, однако общаго, необходимаго слитія обоихъ элементовъ не достаетъ и получается что-то несуразное: собраніе отдѣльныхъ типовъ съ пейзажнымъ фономъ. Въ другой своей картинѣ художникъ захотѣлъ повторить эффектъ, имѣвшій колоссальный успѣхъ два года назадъ, въ его семейномъ портретѣ. Къ сожалѣнію, невозможно повторить свою собственную удачу, и въ этомъ портретѣ его друзей (Коттэ, Менара, двухъ Саліо и Доше) въ тойже зеленой гостиной, освѣщенной тѣмъ-же желтымъ вечернимъ солнцемъ, чувствовалось что-то тяжелое, какая-то натяжка, какое-то предвзятое намѣреніе писать въ извѣстномъ вкусѣ.

Мэнаръ типичный поклонникъ патины; онъ не понимаетъ картины иначе, какъ законченной, съ какимъ-то музейнымъ налетомъ, и въ основаніе каждой краски непремѣнно кладетъ коричневую и рыжую. Разумѣется, это напрасно, такъ какъ у него при этомъ не видно искренности какого-нибудь Уист-

лера, Гойена или венеціанцевъ, но напротивъ того, въ его картинахъ проскальзываетъ разъ открытый и затвержепный truc, въ родѣ тѣхъ, къ которымъ прибѣгали эпигоны романтизма съ Лейсомъ во главѣ. Впрочемъ, покамѣсть онъ еще не надоѣлъ и я по прежнему могу любоваться его греческими, камепистыми пейзажами съ нависшими, какъ-бы накаленными облаками, или тихими, далекими морями, надъ которыми устало тащутся тяжелыя, грозовыя тучи.

Коттэ принадлежитъ къ той-же группѣ. Этотъ мастеръ года четыре тому назадъ всѣхъ ошеломилъ дерзостью своего появленія; страшныя картины его изъ бретонской жизни, на которыхъ были изображены черныя какъ смоль, подобныя Паркамъ, старухи въ темныхъ, ужасныхъ пейзажахъ, или рыбацкіе порты въ глубокія сумерки со снующей по набережной черной толпой, или, наконецъ, безобразныя процессіи одѣтыхъ въ какіе-то чехлы дѣвушекъ, несущихъ подъ невыносимымъ солнцемъ безобразныя хоругви и некрасивыя куклы святыхъ, производили потрясающее впечатлѣніе, почти аналогичное запугивающимъ драмамъ Мэтерлинка. Бретань представлялась у него, какъ страна сплошнаго ужаса, какъ тяжелый сонъ, навѣянный средневѣковыми легендами; и рядомъ съ этимъ онъ выставлялъ свои ловкіе, свѣжіе наброски съ натуры, съ постояннымъ оттѣнкомъ уныпія, ужаса или просто дикости. Успѣхъ былъ громадный! Имя Коттэ стало вдругъ извѣстно повсюду и заинтересовало весь свѣтъ. И этотъ успѣхъ повредилъ ему. Кто знаетъ Коттэ, тому трудно представить, что это олицетвореніе энергіи и независимости, этотъ коренастый, плотный и юркій человѣкъ, съ упрямымъ, краспымъ лицомъ, дерзко-торчащимъ носомъ, свѣтлыми глазами, огненными волосами и іератической бородой, могъ-бы попасть на общую удочку: увлечься славой! Однако это, повидимому, такъ. Я, по крайней мѣрѣ, выношу впечатлѣніе, что онъ цѣпляется за нее, что старается изо всѣхъ силъ сдѣлаться доступнымъ публикѣ, не обижать ее больше дерзостью, но бесѣдовать съ ней понятнымъ для нея языкомъ. Уже его прошлогодній триптихъ (бывшій въ Петербургѣ) былъ настоящимъ скандаломъ: сантименталенъ, какъ лубочная картина, съ явнымъ намѣреніемъ растрогать дамъ и дѣвицъ, безъ слѣда той характеристики въ лицахъ, той силы, того чудовищнаго стиля, которые сообщали главную прелесть его картинамъ! И нынче повторилось то-же самое, по крайней мѣрѣ въ его pièce de résistance: «Бретонцы, оплакивающіе мертваго младенца». Боже! что бы онъ сдѣлалъ изъ такого мотива два года тому назадъ! Задача интереснѣйшая и совсѣмъ въ его духѣ. Представьте себѣ въ темной комнатѣ зеленый трупъ ребенка на бѣлой скатерти между четырьмя шандалами, весь украшенный пупцовыми лентами и цвѣтами, и вокругъ него, какъ за вкуспымъ обѣдомъ, родныхъ съ тупыми, звѣрскими лицами въ черныхъ-черныхъ платьяхъ. Уже чего болѣе Коттэтовскаго? Настоящее битье по нервамъ, Бретань во всемъ великолѣпіи ея варварства, — а выходитъ, что картина эта такъ дряпно нарисована, такъ слюняво писана, типы такъ безсодержательны и глупы, что даже она вовсе не пугаетъ, но нравится грубѣйшей части публики, а вдоволь напущенная чернота не отталкиваетъ, такъ какъ чернота теперь въ модѣ.

Прочихъ художниковъ этого направленія: Ульмапа, Вэля, Ломонъ, Доше пропускаю, хотя пейзажи послѣдняго, очень симпатичны по простому ихъ письму, по хорошо выбраннымъ мотивамъ и сильно взятымъ отношеніямъ; одно жаль, что и онъ не смотритъ иначе на природу, какъ черезъ закопченое стеклышко.

Картины Казэна, какъ всегда, полны поэзіи и своеобразной правды; онъ изъ года въ годъ такъ одинаково хорошъ, что говорить о немъ какъ-то не имѣетъ смысла. Но особенный интересъ нынче представляли его рисунки, которымъ отведена цѣлая отдѣльная зала; въ нихъ, пожалуй, еще ярче, чѣмъ въ картинахъ, видно, какой это славный мастеръ. Большей частью это этюды домишекъ, двориковъ, заборовъ съ торчащими при нихъ чахлыми деревцами, мельницъ, тихихъ каналовъ, далекихъ полей и плоскихъ огородовъ; каждый художникъ знаетъ, что нпчего нѣтъ труднѣе этихъ простыхъ мотивовъ, что для того, чтобъ они въ рисункѣ не выглядѣли скучно, чтобъ въ нихъ была передана вся незатѣйливость ихъ поэзіи, чтобъ они лѣпились, чтобъ выжжена была даль, нужно имѣть въ рукѣ больше, нежели простой навыкъ, добытый отъ срисовыванія оригиналовъ Калама, гораздо больше, *ужасно много*, все то, что составляетъ истиннаго художника въ противуположность ремесленнику. Прекрасная простота этихъ рисунковъ является пріятнымъ отдохновеніемъ для глазъ среди всего кривлянія вокругъ.

Между портретами выдѣляется спокойный и простой портретъ покойнаго Пювисъ-де-Шаванна, писанный много лѣтъ тому назадъ съ его жены. Модникъ Гандара далъ нѣсколько элегантныхъ портретовъ дамъ большаго свѣта, могущихъ служить отличной иллюстраціей къ романамъ Марселя Прево. Но гораздо интереснѣе всего этого картина ис-

панца Зулоаги, изображающая двухъ дамъ, господина и собаку. Господинъ, впрочемъ, тутъ совершенно лишній, но, къ счастію, не портитъ удивительной гармоніи сизаго неба, мертвенно блѣдныхъ лицъ, черныхъ мантилекъ съ желтыми, пикантными цвѣтами, черныхъ платьевъ, сѣрой земли, сѣрой собаки. Я думаю, что мнѣ весь вѣкъ будутъ мерещиться ехидныя улыбки этихъ двухъ уродливыхъ испанокъ, ихъ сверкающіе изъ-подъ кружевъ глаза, ихъ намазанныя ярко красныя губы между набѣленными щеками, ихъ мушки, завитые локоны, кокетливая ухватка вѣеровъ, короткія юбки и напряженно сдвинутыя ноги въ черныхъ башмачкахъ! Это настоящая Испанія, въ которой живетъ еще кровь мавровъ, инквизиторовъ и героевъ Кальдерона, не сахарная и кокетливая лавочка куколъ Фортуни и его пошловатыхъ послѣдователей. Если Зулоага еще молодъ и онъ не остановится, то можно надѣяться, что въ немъ Испанія наконецъ найдетъ, послѣ долголѣтняго срама, настоящаго художника — наслѣдника Веласкеса и Гойи!

Леонъ Фредерикъ выставилъ крошечный лунный пейзажъ въ пяти отдѣленіяхъ; хоть и незначительна эта вещь, сравнительно съ прошлогодней и тѣми которыя были посланы имъ въ Петербургъ, однако и въ ней можно безконечно любоваться глубокимъ пониманіемъ природы и задушевной поэзіей.

(*Окончаніе будетъ*).

Александръ Бенуа.

Парижъ, май 1899.

Выставки „сецессіонистовъ“ въ Берлинѣ и Вѣнѣ.

Съ легкой руки мюнхенскихъ «сецессіонистовъ» страсть къ сепаратизму охватила нынѣ почти всѣ художественные центры Германіи и Австріи. Отдѣльныя группы молодыхъ художниковъ въ Берлинѣ, Вѣнѣ, Дрезденѣ, Дюссельдорфѣ и т. д., убѣдившись въ невыгодности и безцѣльности участія на ежегодныхъ большихъ академическихъ «выставкахъ-монстръ», стремятся къ устройству своихъ собственныхъ небольшихъ выставокъ, заимствовавъ и терминъ, и порядки, и даже иные изъ своихъ принциповъ у счастливыхъ и болѣе опытныхъ мюнхенцевъ.

Руководителемъ подобныхъ предпріятій, обыкновенно, является кто-либо изъ болѣе зрѣлыхъ мастеровъ съ прочно установившеюся репутаціею талантливаго новатора въ искусствѣ, имя и участіе котораго на выставкѣ могли-бы служить для публики извѣстнаго рода гарантіею въ серьезности выставленныхъ работъ.

Отдѣлившіеся отъ академическаго прихода художники въ Берлинѣ и Вѣнѣ съумѣли, въ сравнительно короткій срокъ, не только сплотиться въ дѣятельныя и плодовитыя «ассоціаціи» сознательно работающихъ людей, но даже, что гораздо удивительнѣе, на столько упрочили свое существованіе, что оказались въ состояніи устраивать свои выставки въ собственныхъ, спеціально для подобной цѣли построенныхъ зданіяхъ.

Такъ, открывшаяся весною нынѣшняго года выставка берлинскихъ «сецессіонистовъ» нашла себѣ помѣщеніе въ собственномъ небольшомъ, но крайне уютномъ домикѣ на Kant-strasse. Зданіе это, состоящее всего изъ шести небольшихъ залъ, скромно и не безъ вкуса декорированныхъ, съ хорошимъ верхнимъ освѣщеніемъ, производитъ довольно пріятное впечатлѣніе и, несмотря на свои ограниченные размѣры, даетъ возможность удобно размѣстить около 300 картинъ.

Подробное обозрѣніе такой выставки совершается безъ особеннаго труда и въ сравнительно короткій срокъ.

Это обстоятельство пріобрѣтаетъ не малое значеніе, особенно послѣ утомительнаго странствованія по большимъ выставочнымъ лабиринтамъ, вродѣ парижскихъ (нынѣ соединенныхъ) Салоновъ или выставки «Союза берлинскихъ художниковъ», каталогъ которой, представляющій объемистый фоліантъ, заключаетъ въ себѣ не менѣе 3,000 нумеровъ, размѣщенныхъ въ полъ-сотнѣ обширныхъ залъ.

Новое берлинское художественное общество, насчитывающее уже около ста членовъ, избрало своимъ предсѣдателемъ извѣстнаго художника Либермана, который, по открытіи упомянутой выше выставки, въ немногихъ, но весьма осмысленныхъ словахъ изложилъ цѣли и причины возникновенія молодаго художественнаго союза.

Вотъ приблизительно слова этого выдающагося представителя новыхъ теченій въ германскомъ искусствѣ, которыя мы передаемъ въ виду ихъ несомнѣннаго интереса не для однихъ нѣмецкихъ художниковъ:

«Наша выставка должна отличаться отъ другихъ обычныхъ выставокъ не столько тѣмъ, что мы *даемъ* (геніальныя художественныя произведенія не родятся по желанію), сколько тѣмъ, чего мы *не даемъ*.

«Мы преподносимъ обозрѣвателю лишь незначительное число произведеній искусства, и притомъ исключительно германскихъ художниковъ, такъ какъ мы убѣждены, что массовое накопленіе на выставкахъ произведеній искусства одинаково невыгодно отражается какъ на публикѣ, такъ и на самомъ искусствѣ.

«Ничто такъ быстро не утомляетъ вниманія обозрѣвателя, какъ безконечные ряды вывѣшенныхъ полотенъ, причемъ, конечно, все дѣйствительно хорошее (численность котораго всегда крайне ограничена) безнадежно гибнетъ въ громадной массѣ посредственнаго и бездарнаго.

«То обстоятельство, что на нашей первой выставкѣ не нашли себѣ мѣста произведенія иностранныхъ художниковъ, никакъ не слѣдуетъ приписать нашей мелочной боязни конкурренціи: мы, просто, желали дать обзоръ дѣйствительнаго положенія германскаго искусства въ настоящій моментъ, не прикрывая какіе-либо наши недостатки заимствованіями изъ-за-границы. На будущихъ нашихъ выставкахъ мы, конечно, съ благодарностью удѣлимъ мѣсто тѣмъ изъ иностранныхъ художниковъ, которые намъ довѣрятъ свои произведенія».

Говоря о направленіяхъ новаго общества, ораторъ замѣтилъ: «для насъ не существуетъ одного *спасительнаго* направленія въ искусствѣ; достойнымъ нами считается каждое произведеніе, какого бы направленія оно ни было, въ которомъ сказывается искренность чувства. Лишь ремесленная рутина и поверхностныя, лишенныя художественной индивидуальности работы, разсчитанныя на легкій сбытъ у непребовательной публики, были нами принципіально исключены. Мы одинаково гордимся и тѣмъ, что имѣемъ возможность показать публикѣ картины Бёклина, и тѣмъ, что нашу выставку украшаетъ своими произведеніями Менцель. Мы вполнѣ сознаемъ, что затѣянное нами дѣло можетъ встрѣтить непріязненное отношеніе публики, которая въ искусствѣ не легко отстаетъ отъ своихъ старыхъ привычекъ. Но въ твердой надеждѣ на то, что сила молодости должна необходимо вести къ побѣдѣ, и что развитіе публики подвигается впередъ, мы не побоялись вызвать къ жизни новое предпріятіе, долженствующее служить искусству и только ему одному».

Приведенныя слова, при всей ихъ безспорной правдивости и умѣстности, конечно, не заключаютъ въ себѣ какой либо новой мысли. Значеніе художественной индивидуальности на Западѣ, къ счастью, болѣе не нуждается въ защитѣ и, только у насъ еще представляетъ оспариваемую истину.

Но одно дѣло теорія, другое — ея примѣненіе на дѣлѣ. Такія похвальныя намѣренія высказываются очень часто, но, къ сожалѣнію, весьма рѣдко приводятся въ исполненіе. На практикѣ, большей частью, оказывается, что, не смотря на самыя строгія мѣры, принятыя противъ вторженія посредственныхъ и бездарныхъ картинъ, таковыя преобладаютъ даже на такихъ исключительныхъ выставкахъ, какъ новый «Сецессіонъ» въ Вѣнѣ.

Что же касается берлинскихъ «сецессіонистовъ», то надо сознаться, что имъ, въ извѣстной степени, удалось составить коллекцію картинъ, которая не противорѣчитъ намѣченному плану устроителей.

Прежде всего необходимо замѣтить, что на берлинской выставкѣ мы встрѣчаемся съ немалымъ числомъ произведеній дѣйствительно выдающихся нѣмецкихъ художниковъ, какъ, напримѣръ, Менцель, Бёклинъ, Либерманъ, Лейбль, Дилль, Лейстиковъ, Штукъ, Удэ и др. Изъ не столь извѣстныхъ слѣдуетъ отмѣтить интересныя работы Макензена, принадлежащаго къ группѣ художниковъ, избравшихъ себѣ мѣстопребываніемъ мѣстечко Worpswede, акварели Людвига Гофмана, пастели Скарбины, картину Цюгеля (пашущіе быки) и шествіе въ церковь Бранденбурга. Укажемъ еще на нѣкоторыя недурныя работы скульптора Климша, на рисунки даровитаго Шлитгена и восхитительныя по юмору карикатуры популярнаго издателя «Fliegende Blätter» Оберлэндера.

Хотя присутствіе на выставкѣ произведеній вышеназванныхъ, лучшихъ современныхъ нѣмецкихъ мастеровъ и не совсѣмъ выгодно отзывается на оцѣнкѣ работъ ихъ не столь извѣстныхъ товарищей, тѣмъ не менѣе слѣдуетъ сознаться, что общій уровень новой берлинской выставки гораздо выше, чѣмъ мы ожидали, такъ какъ, посѣтивъ передъ тѣмъ подобную-же выставку въ Вѣнѣ, мы не вынесли оттуда благопріятнаго мнѣнія о работахъ современныхъ нѣмецкихъ художниковъ.

Вѣнская выставка сецессіонистовъ помѣщается также въ спеціально выстроенномъ небольшомъ зданіи. Стиль постройки, болѣе претенціозный, чѣмъ въ Берлинѣ, съ доведеннымъ до крайности «модернизмомъ» орнаментики, едва ли отвѣчаетъ солиднымъ художественнымъ требованіямъ, предъявляемымъ къ подобнаго рода постройкамъ.

Вѣнская выставка, также какъ и берлинская, весьма не велика по числу картинъ. Каталогъ насчитываетъ всего немногимъ болѣе 200 художественныхъ экспонатовъ, изъ которыхъ къ тому же добрая треть принадлежитъ кисти или рѣзцу иностранныхъ,

французскихъ и англійскихъ художниковъ. Имѣются на ней и произведенія нашихъ соотечественниковъ, а именно: нѣсколько, уже знакомыхъ русской публикѣ, статуэтокъ выдающагося, по оригинальности дарованія, скульптора кн. П. Трубецкого, какой-то «жанръ» живописца Л. Пастернака, изысканныя вещицы финляндскаго скульптора Вальгрена и нѣсколько бюстовъ нашей полу-соотечественницы О. Ф. Рисъ. Послѣдняя, почти совсѣмъ непзвѣстная въ Россіи, съумѣла пріобрѣсти нѣкоторое имя заграницей. Работы ея говорятъ о несомнѣнномъ талантѣ, хотя она, понятно, значительно проигрываетъ въ сосѣдствѣ съ кн. Трубецкимъ и тѣмъ болѣе съ созданіями геніальнаго Родэна. Въ общемъ приходится сказать, что интересъ вѣнской выставки всецѣло сосредоточенъ на произведеніяхъ иностранцевъ. Особенно хорошо и богато представлена группа «глазговцевъ». Не мало также содѣйствуютъ успѣху выставки картины Бенара (особенно одинъ крайне интересный по колориту дамскій портретъ), Таулоу, Шарля Фромутъ, Бэртсона, Раффаэлли и мн. др.

Что же касается собственно вѣнскихъ художниковъ, то мы, при всемъ желаніи, не можемъ указать ни одного живописца, который по таланту своему съумѣлъ бы выдѣлиться изъ сонма работниковъ, совершенно однородныхъ по характеру и пріемамъ письма.

Культивируемый этими господами манерный и шаблонный «модернизмъ», замѣнивъ прежнюю академическую рутину, не сдѣлалъ своихъ приверженцевъ болѣе талантливыми, и картины ихъ, въ виду замѣтной неискренности и явнаго желанія поражать зрителя дешевыми и вѣчно повторяемыми эффектами, такъ же скучны, какъ и работы мало-даровитыхъ подражателей Корнеліуса и Овербэка.

За то, какъ пріятно поражаетъ встрѣча съ новымъ, сильнымъ своей оригинальностью талантомъ, творящимъ нѣчто свое, искреннее, а не равнодушно заимствованное.

Такое самобытное дарованіе мы нашли на вѣнской выставкѣ въ лицѣ рисовальщицы г-жи Кэте Кольвицъ. Молодая художница выставила серію офортовъ, изображающихъ стачку ткачей. Гравюры эти, по совершенству техники, смѣлому рисунку и мастерской концепціи, смѣло могли бы быть поставлены на ряду съ работами лучшихъ мастеровъ этого рода искусства.

Вотъ въ общемъ и все, или почти все, что можно замѣтить при довольно бѣгломъ обзорѣ двухъ новыхъ выставокъ, вызванныхъ къ жизни нарождающимися художественными силами современной Германіи.

Итоги пока еще не велики, но было бы также преждевременно отказаться отъ надежды, что столь настойчиво порывающіяся на свободу силы юности, умѣряемыя строгими требованіями художественной критики, со временемъ создадутъ въ Германіи художниковъ крупныхъ по таланту и самобытныхъ по творчеству.

Вѣна, іюнь 1899 г.

А. П—кѣ.

Агонія Петербурга.

Невозможно узнать Петербурга. Онъ совершенно измѣнился, и не къ лучшему. Въ художественномъ отношеніи за послѣдніе годы онъ не только не двинулся впередъ, но сдѣлалъ гигантскіе шаги назадъ. Какъ ни какъ, въ былое время хоть онъ былъ и пустыненъ, и скученъ, и казенепъ, но въ этой скукѣ однообразныхъ, но великолѣпно строенныхъ зданій было какое-то величіе, грандіозность; теперь-же почтенныя сооруженія уступаютъ мѣсто новѣйшимъ издѣліямъ нашихъ варварскихъ зодчихъ. Возьмемъ для примѣра Театральную площадь. Чудесное и священное зданіе Большого театра исчезло безслѣдно и на его мѣстѣ воздвигнутъ нелѣпѣйшій агломератъ какихъ-то безсвязныхъ флигелей, склеенныхъ почему-то въ одинъ комъ, съ массой разнородныхъ и жиденькихъ деталей, почерпнутыхъ изъ архитектурныхъ учебниковъ. Вмѣсто, быть-можетъ, слишкомъ сухого и бѣдноватаго, но благороднаго фасада Маріинскаго театра выпирло на площадь нѣкое чудовище, которое не сдѣлало, бы чести и третьестепенной нѣмецкой провинціи; въ довершеніе безобразія, въ нишахъ этого чудовища на-дняхъ поставлены два пугала, статуи Глинки и Сѣрова, двѣ такія статуи, что прямо и навѣрняка можно сказать, что хуже, уродливѣе, невозможнѣе ихъ нѣтъ *на всемъ свѣтѣ*. Петербургъ можетъ поэтому гордиться ими; я бы сожалѣлъ даже, если-бы ихъ сняли: такое уродство граничитъ съ геніальностью! Всюду, гдѣ по Морской, по Невскому стояли славныя, барскія жилища, не высокія, не нарядныя, но distingués до послѣдней степени, съ отличными гордыми пропорціями, уже громоздятся или только возводятся жалкіе, но высочайшіе доходные дома: непонятыя подражанія Берлину и Парижу, изъ позорнаго матеріала, съ изобиліемъ балконовъ, выступовъ и лѣпныхъ украшеній самаго дешеваго качества. Куда ни взглянешь, торчатъ бездарныя луковицы, пестрые изразцы церквей яко-бы

«въ русскомъ стилѣ», не имѣющихъ, однако, ничего общаго съ тѣми серьезными и простыми шедеврами въ Ростовѣ, Ярославлѣ, Москвѣ, которые, и до сихъ поръ, какъ во времена возмутительнаго Тона, не изучаются нашими архитекторами. Да и сами Ростовскія и Московскія церкви были-бы, пожалуй, въ Петербургѣ, этомъ общеевропейскомъ городѣ, не на мѣстѣ, по подобныя пародіи на нихъ — прямо оскорбительны. Чудесный видъ на Адмиралтейство съ Невы, одинъ изъ классическихъ видовъ стараго Петербурга, теперь павѣки обезображенъ; два прекрасныхъ павильона затерты, затеряны, раздавлены новѣйшими громадами, среди которыхъ Панаевскій театръ царитъ какъ мастодонтъ безвкусія. Что сказать о раскраскѣ домовъ? Въ мое время пресловутая охра и бѣлый цвѣтъ для барельефовъ и колоннъ давали городу какое-то гармоничное, почти торжественное однообразіе; тѣни ложились въ пріятныхъ полутонахъ и рефлексахъ по желтымъ поверхностямъ плоскихъ ампирныхъ зданій. Теперь всѣ эти новѣйшія аляповатости выкрашены въ самыя невозможныя краски, даже въ голубую и зеленую, что, въ связи съ дикостью и вычурностью лѣпныхъ украшеній, производитъ такую невыносимую пестроту, такой «безпорядокъ въ эффектѣ», что голова трещитъ. Однообразіе въ краскѣ въ былое время хоть отчасти замѣняло столь невыгодное для Петербурга отсутствіе камня на фасадахъ, теперешнее-же размалевыванье производитъ впечатлѣніе, что всѣ зданія — изъ папье-маше, оклееннаго снаружи дешевыми обоями! Куда мы идемъ и чѣмъ это кончится? Неужели петербуржцы не спохватятся во-время и не постыдятся иностранцевъ? При скудости средствъ и отсутствіи эффектныхъ матеріаловъ, что можетъ быть лучше для Петербурга Петровскаго стиля, иначе говоря — голландскаго, кирпичнаго барокко, или Растрелевскаго рококо, или классицизма Росси. Зачѣмъ намъ всѣ эти Deutsche Renaissance'ы, Сюзоровскія пародіи на Лувръ и, къ довершенію бѣдъ, варіаціи на Ропетовскія и Гартмановскія выдумки?! Я-бы устроилъ при думѣ музей старыхъ видовъ Петербурга, чтобъ всякій могъ наглядно убѣдиться, что прежній городъ, и въ прошломъ вѣкѣ, и до пятидесятыхъ годовъ нынѣшняго, былъ въ своемъ родѣ прекрасенъ, цѣленъ, стиленъ, а что нынѣшній ни на что не похожъ! А какіе вандализмы готовятся въ ближайшемъ будущемъ, въ родѣ упраздненія одного изъ лучшихъ произведеній русской скульптуры — памятника Суворову. Что остается сказать, если зайти въ Никольскій соборъ и удостовѣриться, что великолѣпная позолота знаменитаго иконостаса, такъ дивно патинированная временемъ, теперь нелѣпо перезолочена вновь невозможной мишурой, Елисаветинскія иконы переписаны, всѣ очаровательныя детали рококо заплыли и огрубѣли подъ пластами новой грунтовки. Наконецъ какое жалкое впечатлѣніе производятъ пригородныя мѣста: Екатерингофъ, Петергофская дорога, Кушелевка, такъ недавно еще бывшія лѣтними центрами аристократической жизни, теперь-же пріютившія въ свои барскіе, гордые съ колоннами и фронтонами дома фабрики и ночлежныя заведенія. Зараза распространяется уже къ островамъ: одинъ изъ лучшихъ памятниковъ русской архитектуры, дивная Строгоновская дача постройки Воронихина уже безнадежно искажена! Отчего въ Берлинѣ, въ Парижѣ аристократія дорожитъ такими мѣстами, близкими къ городу, по-прежнему живетъ въ нихъ и украшаетъ ихъ, а у насъ все, что было хорошаго, пошло теперь подъ кабаки и просто на сломъ. Нѣтъ, художественнаго чутья въ современныхъ петербуржцахъ искать нечего; неужели-же и при новомъ поколѣніи будетъ царить тотъ-же вопіющій вандализмъ?

Б. Веньяминовъ.

Письмо въ редакцію.

Милостивый Государь,

Господинъ Редакторъ.

Не могу не заявить объ удручающемъ впечатлѣніи, которое производитъ статуя композитора Александра Николаевича Сѣрова, моего отца, поставленная въ одной изъ нишъ фронтона Маріинскаго театра. Понимая, на сколько почетна для памяти покойнаго мысль постановки этой статуи, я думаю, что выполненіе ея могло бы болѣе отвѣчать намѣченной цѣли. А между тѣмъ громоздкая фигура композитора, напоминающая чугунныя издѣлія уральскихъ заводовъ, съ длинными руками по швамъ, съ вдавленными внутрь колѣнами, съ плоскимъ лицомъ, весьма мало передаетъ небольшую, быструю фигуру А. Н. Сѣрова, которую еще многіе помнятъ. Если-бы подобная скульптура встрѣтилась гдѣ-либо на выставкѣ, это зло было бы еще не столь велико, такъ какъ потомъ, вѣроятно, ее нигдѣ бы болѣе не видали, но тутъ она является чѣмъ-то вродѣ памятника, которому предназначено стоять долгое время. Совершенно непонятно въ такихъ случаяхъ бездѣйствіе Академіи Художествъ, одну изъ обязанностей которой, по самому уставу ея, составляетъ надзоръ за тѣмъ, чтобъ не уродовали нашихъ городовъ

разными чудовищными монументами, долженствующими прославлять наших выдающихся людей.

Художникъ *В. Серовъ.*

Свѣдѣнія.

= 6-го іюня нов. ст. исполнилось триста лѣтъ со дня рожденія великаго портретиста, испанскаго художника *Діего Веласкеса.*

= Въ № 11—12 «Міра Искусства» былъ помѣщенъ снимокъ съ портрета работы Т. Генсборо, изъ коллекціи А. З. Хитрово. Въ настоящемъ номерѣ мы воспроизводимъ еще два портрета работы Ромней и Реборна, изъ того-же собранія. А. З. Хитрово единственный коллекціонеръ въ Петербургѣ, имѣющій англійскихъ портретистовъ 18-го вѣка въ превосходныхъ образцахъ, достойныхъ быть помѣщенными въ любомъ европейскомъ музеѣ. Всѣ вещи названной коллекціи выбраны съ большимъ вкусомъ и мы очень рады, что собственникъ ихъ перевезъ изъ Парижа въ Петербургъ всѣ эти рѣдкіе и цѣнные образцы изящной школы прошлаго столѣтія.

Воспроизведенный въ этомъ номерѣ собственный портретъ И. Лагрене, находится въ коллекціи Д. А. Бенкендорфа и представляетъ прекрасный образецъ творчества этого мастера.

= Нѣмецкій художникъ, профессоръ Карлъ Кёппингъ уже пользовался всемірной извѣстностью за свои великолѣпные офорты, когда внезапно бросилъ гравюру и посвятилъ себя возрожденію художественнаго стекла. Трудно было, послѣ геніальныхъ выдумокъ старо-богемскихъ и венеціанскихъ мастеровъ, найти что-либо новое и прекрасное, однако это удалось ему. Въ его бокалахъ, изображающихъ нѣжнѣйшіе цвѣты, нѣжнѣйшихъ розовыхъ оттѣнковъ, на тончайшихъ стебляхъ, есть что-то до нельзя утонченное, почти фантастичное. Пожалуй, такія хрупкія вещицы годны только для того, чтобъ красоваться въ витринахъ, но одинъ ихъ «аппетитный» видъ наводитъ на мысль, что любой напитокъ изъ нихъ долженъ показаться особенно ароматнымъ.

= Поливы нѣсколько грубоватыхъ по формамъ горшковъ лучшаго французскаго керамиста Делаэрша очень декоративны и чрезвычайно подходятъ своими грязновато-зелеными, коричневыми, а за послѣднее время и черными оттѣнками къ стертымъ тонамъ современныхъ обстановокъ. Въ «маслянистости» и «жирности» поверхностей Делаэршъ достигаетъ поразительнаго совершенства.

= Работы чеканной мѣди теперь въ большомъ ходу въ Англіи. Мы помѣщаемъ снимокъ съ рѣшетки для камина, выставленной въ Парижѣ въ «L'Art Nouveau», у Бинга.

= Англичанинъ Эдгаръ Симпсонъ, недавно вступивший въ ряды профессіональныхъ художниковъ уже вполнѣ заслужилъ репутацію талантливаго артиста, какъ у себя на родинѣ, такъ и заграницей. Обративъ главное вниманіе на малозамѣтные, мелкіе предметы комнатной обстановки, Симпсонъ, между прочимъ, много работалъ надъ дверными украшеніями и замками, въ виду того, что, имѣющіеся въ употребленіи крайне не артистичны. Художникъ думаетъ, что ихъ съ успѣхомъ можно замѣнить болѣе декоративными и большаго размѣра. Онъ старается, чтобы эти украшенія, на-сколько возможно, гармонировали съ обстановкой, цвѣтомъ и планомъ комнаты, въ которой они будутъ размѣщены, желая, чтобы и эта хотя-бы незначительная подробность все-же способствовала общей гармоніи. Совы и рыбы, такъ часто изображаемыя имъ, имѣютъ эмалированные глаза, что производитъ эффектъ въ соединеніи съ богатыми тонами металла. Интересно, что этотъ мастеръ говоритъ начинающимъ: «Мой совѣтъ — не браться за металлъ прежде, чѣмъ научишься рисовать и лѣпить съ модели, потому что полная безукоризненность рисунка — ключъ ко всему остальному. Достигнувъ необходимаго знанія, надо купить станокъ, молотъ для тисненія и выучиться въ совершенствѣ обращаться съ инструментами».

Характеръ рисунка зависитъ отъ того, какой цѣли будетъ служить названный предметъ, а также и отъ металла, на которомъ онъ будетъ изображенъ, такъ какъ каждый металлъ имѣетъ свои особенности, которыя необходимо принимать во вниманіе. Благородный металлъ — самъ по себѣ наиболѣе красивъ, а отсюда и рисунокъ долженъ быть направленъ къ тому, чтобы способствовать естественной красотѣ матеріала. Г. Симпсонъ надѣется вскорѣ устроить мастерскую въ Лондонѣ, находя Нотингамъ, свое настоящее мѣстопребываніе, нѣсколько отдаленнымъ отъ художественныхъ центровъ Великобританіи.

Замѣтки.

= Художнику М. В. Нестерову поручено расписать въ Абастуманѣ церковь, воздвигаемую по желанію въ Бозѣ почившаго Наслѣдника Цесаревича. Церковь сооружается въ грузинскомъ стилѣ.

= По сообщенію пражскихъ «Народныхъ Листовъ», И. Е. Рѣпинъ послалъ въ даръ Краковской

академіи художествъ писанный имъ портретъ г. Чичерина, извѣстнаго своими трудами по исторіи Польши. Въ своемъ письмѣ г. Рѣпинъ заявляетъ, что даръ этотъ приносится имъ въ память знаменитаго чешскаго художника Яна Матейко, который жилъ и работалъ въ Краковѣ.

= Великолѣпное собраніе картинъ г-жи Родоканаки, какъ мы слышали, принесено въ даръ Академіи Художествъ, гдѣ оно прекрасно пополнитъ галлерею гр. Кушелева-Безбородко. Главную основу коллекціи г-жи Родоканаки составляютъ картины Барбизонской школы въ лучшихъ ея представителяхъ: Миллэ, Коро, Добиньи, Жакъ и др.

= Въ виду того, что журналъ «Искусство и художественная промышленность» взялъ очень удобную привычку перепечатывать на своихъ страницахъ иллюстраціи, только-что передъ тѣмъ появлявшіяся въ «Мірѣ Искусства», считаемъ нужнымъ заявить, что означенныя иллюстраціи, какъ-то «Рыбаки» Эдельфельта и «Птица-Сиринъ» изъ Историческаго Музея, печатаны органомъ Общества Поощренія Художествъ съ собственныхъ клише и фотографій. Сообщаемъ это для того, чтобы кто-нибудь не заподозрилъ солидный органъ въ перепечаткахъ иллюстрацій съ чужихъ клише.

= Говорятъ о замѣнѣ памятника Суворова у Тропцкаго моста новымъ, причемъ мотивируютъ этотъ вандализмъ необходимостью почтить великаго полководца чѣмъ-либо болѣе достойнымъ его заслугъ. Нужно быть слѣпымъ, чтобы не видѣть всѣхъ качествъ этого стройнаго и стильнаго монумента, такъ ярко характеризующаго свою эпоху и такъ высоко цѣнившагося въ свое время.

= Какъ извѣстно, однимъ изъ благихъ результатовъ Пушкинскаго юбилея является учрежденіе «Пушкинской» академіи въ составѣ шести «безсмертныхъ». Выбраны будутъ, по всей вѣроятности, слѣдующія лица: Григоровичъ, Случевскій, Стасовъ, Суворинъ, Потѣхинъ и гр. Саліасъ. Съ своей стороны, безъ всякой надежды на успѣхъ, предлагаемъ къ избранію слѣдующихъ лицъ: Л. Толстого, Вл. Соловьева, Ант. Чехова, В. Ключевскаго, Д. Мережковскаго и гр. Голенищева-Кутузова.

= Въ московскихъ газетахъ сообщается, что нѣкій г. Пороховщиковъ на-дняхъ подписалъ контрактъ со Школой Живописи, Ваянія и Зодчества, въ силу котораго школа предоставляетъ г. Пороховщикову въ распоряженіе свое владѣніе, гдѣ послѣдній строитъ *рынокъ*. Для этого онъ пользуется всѣмъ нижнимъ этажемъ зданія училища и, кромѣ того, вторымъ этажемъ. Здѣсь всюду онъ устраиваетъ торговыя помѣщенія. Позади владѣнія сооружается образцовая *молочная ферма* и *меблированныя комнаты*. Г. Пороховщиковъ по контракту пользуется арендой помѣщеній въ теченіе 15-ти лѣтъ, съ правомъ возобновленія контракта еще на три года, и уплачиваетъ школѣ ежегодно 20,000 руб.

Возможно-ли въ любой культурной странѣ подобное возмутительное превращеніе школы изящныхъ искусствъ въ рынокъ и меблированные номера!

= Вышелъ изъ печати 1-ый выпускъ «Исторіи живописи въ XIX вѣкѣ» проф. Мутера въ переводѣ З. Венгеровой, изданіе товарищества «Знаніе». Мы не станемъ входить въ оцѣнку самаго труда, который уже извѣстенъ среди лицъ, интересующихся искусствомъ, и скажемъ лишь объ его изданіи на русскомъ языкѣ. Издатели взяли на себя огромный трудъ вновь собрать весь иллюстраціонный матеріалъ, заказали новыя клише и, что особенно удивительно для русскаго изданія, не только не сократили числа иллюстрацій, но, наоборотъ, пополнили новыми, не вошедшими въ иностранныя изданія. Всѣ клише исполнены заграницей. Можно указать на нѣкоторые недостатки въ печатаніи, но, при состояніи типографскаго дѣла въ Россіи и при нашей крайне неудобной для печати бумагѣ, такіе недостатки, какъ чернота и неровность красочной кладки, неизбѣжны. Во всякомъ случаѣ изданіе вполнѣ художественно, серьёзно, и надо надѣяться, что неугомонный лай ненавистниковъ всякаго самостоятельнаго труда не помѣшаетъ интересному изслѣдованію профессора Мутера встрѣтить у насъ сочувственный пріемъ.

= На дняхъ въ Петербургѣ открылись богатѣйшія залежи новыхъ художественныхъ силъ. 30-го мая, по словамъ «Нов. Вр.», происходило собраніе Общества взаимнаго вспомоществованія русскихъ художниковъ. Предсѣдательствовалъ В. П. Гоферъ. Секретаремъ избранъ Д. А. Крыжановскій, кассиромъ — В. А. Мурзановъ, смотрителемъ П. П. Кохъ; въ коммисію членовъ-экспертовъ избраны слѣдующіе художники: В. Д. Болотновъ, А. М. Леонтовскій, Д. И. Глущенко, В. П. Гоферъ и М. И. Зощенко; кандидатами В. С. Крюковъ и А. М. Грушинъ; членомъ-экспертомъ по пейзажной живописи А. Г. Орловъ, кандидатомъ Н. Г. Цириготти; членомъ-экспертомъ по декоративной живописи М. Д. Салтыковъ, а кандидатомъ М. А. Матвѣевъ.

По слухамъ, всѣ эти художники уже приглашены въ сотрудники журнала «Искусство и художественная промышленность».

= «Новое Время» продолжаетъ достойно чествовать память творца «русской рѣчи». Въ «Бе-

сѣдѣ съ барономъ Геккереномъ» г. Яковлева отъ 12 іюня, читаемъ:

«Баронъ Геккеренъ-Дантесъ — *очень великольпно* сложенный человѣкъ, лѣтъ 50-ти. Со *своей* большой сѣдой бородой, съ *своими* крупными чертами открытаго лица, онъ имѣетъ видъ русскаго барина. Онъ тоже любитъ Россію и русскихъ и очень гордится своимъ русскимъ происхожденіемъ, по матери. Въ бумагахъ, доставшихся ему послѣ отца, имѣется не мало документовъ, *относящихся къ отношеніямъ* его отца къ Пушкину».

Какъ жаль, что такая очень великолѣпно составляемая газета, какъ «Нов. Время», такъ строго относящаяся къ отношеніямъ относительно чистоты русскаго языка на своихъ страницахъ, въ своей корреспонденціи отъ своего сотрудника, хотя, быть можетъ, по отцу и русскаго происхожденія, допускаетъ такія специфическія вольности языка.

= Въ статьѣ, озаглавленной «Русскіе художники въ Салонѣ», «Нов. Время» отъ 7 мая отмѣчаетъ, какъ заслуживающія особаго интереса, картины Ѳ. Боткина, и Г. Мартена, считая, кажется, послѣдняго нашимъ соотечественникомъ. Не выводя компетентный органъ изъ столь простительнаго заблужденія, мы не можемъ не благоговѣть предъ строгой послѣдовательностью въ сужденіяхъ почтенной редакціи: можно-ли изъ всѣхъ нынѣ декаденствующихъ художниковъ выбрать что-либо болѣе декадентское и выдѣлить это какъ выдающееся. Несчастные! Не вѣдаютъ, что говорятъ.

= Остроумный карикатуристъ высоко-художественныхъ иллюстрированныхъ приложеній глубоко просвѣщенной газеты «Новое Время» изобразилъ недавно «крайне схожій» портретъ Людовика *XIV-го* съ надписью: «Король Солнце: «я уже сказалъ: après nous le déluge» (??)*). Въ pendant къ этой неожиданной исторической справкѣ, предлагаемъ запутавшейся редакціи заказать своему шутнику-художнику еще нѣсколько портретовъ, напр. Людовика XV-го съ изреченіемъ «l'état c'est moi», или, еще лучше, редакціонной группы «Новаго Времени» съ знаменитымъ mot de Cambronne: «la garde meurt, et ne se rend pas!»

= Корреспондентъ «Нов. Времени» сообщилъ по телеграфу, что «одинъ изъ видныхъ представителей коммерческой Одессы, г. Новиковъ, сказалъ *характерную* рѣчь при открытіи новаго зданія одесской биржи: «горжусь, что въ коммерческой Одессѣ объ искусствѣ никто не заботится, но сооруженъ великолѣпный памятникъ искусства».

Какъ видно, «Нов. Время» всегда готово принять безсмыслицу за *характерность*, коль скоро рѣчь заходитъ объ искусствѣ.

= Очень интересныя свѣдѣнія находимъ въ статьѣ «Парижскіе Салоны» въ «Нов. Времени» отъ 21 іюня. Давая отчетъ о картинахъ, выставленныхъ въ нынѣшнемъ году, авторъ г. С. М. дѣлаетъ, между прочимъ, слѣдующія талантливыя опредѣленія: «Деба-Понсанъ далъ *идейную* картину «Христосъ на горѣ». О ней много говорятъ, но *по правдѣ репродукціи* она производитъ *гораздо большее* впечатлѣніе. На краю пологой горы стоитъ Христосъ съ немного нагнутой на бокъ головой и разведенными *въ стороны* руками, какъ бы спрашивая этимъ движеніемъ: «что вы *надѣлали?*»... На картинѣ выраженіе лицъ почти отсутствуетъ, они скорѣе *позируютъ* передъ художникомъ, а никакъ *не передъ Христомъ*... Прямымъ послѣдователемъ Танзи (?) идетъ его ученикъ Бива (?), обладающій *красками до полной иллюзіи*... Неподражаемъ Байль *въ своихъ мѣдныхъ кастрюляхъ*. Въ этомъ году онъ далъ три картины: «Служанка», «Oignons et cuivres» и «Портретъ г. М.» Въ этомъ послѣднемъ замѣчательна *лѣпка головы*, но въ особенности хорошо вылѣпленa мертвая натура на столѣ, у котораго сидитъ *объектъ портрета*... Бланшъ въ этомъ году неудаченъ; его Шере *сыръ*... Клаусъ очень хорошъ и живо передаетъ солнце, — *одинъ изъ лучшихъ по его передачѣ*... Въ импрессіонистскомъ духѣ, *но въ характерѣ* написаны «Парижскіе уголки» Рафаелли».

Отъ подобныхъ корреспонденцій остается только развести руками *въ сторону!*

= Г. Кузьминъ, въ «Кіевскомъ Словѣ» отъ 4-го іюня, посвятилъ цѣлый фельетонъ полемикѣ проф. Рѣпина съ «Міромъ Искусства». Стоя вполнѣ на сторонѣ «Міра Искусства», г. Кузьминъ такъ рѣзко осуждаетъ письмо проф. Рѣпина, что мы даже не рѣшаемся привести подлинныхъ словъ его по адресу почтеннаго автора «Бурлаковъ». Интересно, между прочимъ, замѣчаніе фельетониста «Кіевск. Сл.» по поводу отношенія проф. Рѣпина къ Пювисъ де Шаванну: «Почтенный авторъ (Рѣпинъ), говоря о биржевой игрѣ, повидимому забылъ (или не знаетъ), что большинство и извѣстнѣйшія картины Пювиса, какъ «Сорбонна», «Между искусствомъ и природой», «Патріотическія игры», «Привѣтъ Пикардіи», «Жизнь св. Женевьевы», «Священный лѣсъ», «Рона и Сона», «Гомеръ», «Музы, привѣтствующія генія свѣта» и др., будучи *спеціально заказаны* для

*) Д. Иловайскій. Учебникъ исторіи, курсъ *старшаго возраста*, стр. 124: „Любимой фразой Людовика *XV* и маркизы Помпадуръ было: „Après nous le déluge“.

украшенія стѣнъ *общественныхъ зданій*, врядъ ли могли стать предметомъ биржевой игры».

= 1-го іюня въ засѣданіи Московской городской думы утверждены слѣдующія правила управленія городской художественной галереей братьевъ. П. и С. Третьяковыхъ:

Художественное собраніе, переданное городу покойными братьями Павломъ и Сергѣемъ Михайловичами Третьяковыми, согласно волѣ П. М. Третьякова, выраженной въ собственноручной припискѣ, сдѣланной имъ на его духовномъ завѣщаніи, должно быть неприкосновенно и сохранено въ неизмѣнной цѣлости въ томъ составѣ и видѣ, какъ оно находится въ настоящее время, дабы характеръ этого собранія не подвергался какимъ-либо измѣненіямъ и былъ сохраненъ навсегда. Дальнѣйшее пополненіе и расширеніе галереи должно совершаться вполнѣ обособленно и отнюдь не должно касаться коллекціи, составленной братьями Третьяковыми, которая должна образовать собой совершенно самостоятельный и законченный отдѣлъ. Во главѣ городской художественной галереи, составляющей гордость Москвы, долженъ стоять первый гражданинъ города—городской голова, которому и надлежитъ быть попечителемъ галлереи. Однако, въ виду большой сложности прямыхъ обязанностей городского головы и особаго спеціальнаго значенія, которое имѣетъ разрѣшеніе вопросовъ о покупкѣ новыхъ произведеній искусствъ, управленіе художественной галереей должно быть ввѣрено коллегіальному органу—Совѣту, предсѣдателемъ котораго долженъ быть попечитель галереи—городской голова. Въ составъ Совѣта, кромѣ попечителя, входятъ четыре лица: одно лицо, избираемое семьей П. М. Третьякова, и три лица — по избранію городской думы, въ числѣ коихъ долженъ быть хотя бы одинъ художникъ. Повседневное наблюденіе за художественной галереей и храненіе собранныхъ въ ней произведеній искусствъ слѣдуетъ ввѣрить особому лицу — хранителю галереи, обладающему спеціальными знаніями.

Въ цѣляхъ сбереженія художественныхъ произведеній, собранныхъ въ галереѣ, и охраненія ихъ отъ возможной случайной порчи и поврежденія рѣшено установить безусловное и не допускающее никакихъ исключеній правило о томъ, чтобы ни одно изъ художественныхъ произведеній, находящихся въ галереѣ, не вывозилось изъ нея на какія бы то ни было выставки или для иныхъ какихъ-либо цѣлей. Вопросы о пріобрѣтеніи художественныхъ произведеній разрѣшаются въ утвердительномъ смыслѣ лишь въ томъ случаѣ, если за пріобрѣтеніе выскажутся не менѣе трехъ членовъ Совѣта. Изъ жертвуемыхъ картинъ должны приниматься только тѣ, которыя по своему достоинству и значенію соотвѣтствуютъ существующей художественной коллекціи.

Въ засѣданіи Думы 8-го іюня избраны въ Совѣтъ галереи слѣдующія три лица: И. С. Остроуховъ, В. А. Сѣровъ и И. Е. Цвѣтковъ. Представителемъ семьи П. М. Третьякова въ совѣтѣ будетъ, вѣроятно, С. С. Боткинъ.

= Въ іюньскомъ нумерѣ парижскаго художественнаго журнала «Art et Décoration» помѣщена восторженная статья о бельгійскомъ художникѣ Леонѣ Фредерикѣ. Статья иллюстрирована пятью снимками съ картоновъ художника. Картоны эти (числомъ 21), извѣстные подъ названіемъ «Рожь и ленъ», составляютъ собственность княгини М. К. Тенишевой и были выставлены на весенней выставкѣ, устроенной редакціей «Міра Искусства».

= Извѣстный скульпторъ Роденъ обратился къ городу Парижу съ просьбой удѣлить ему мѣсто въ скверѣ на avenue de l'Alma, для того, чтобы выставить тамъ въ 1900 году свой извѣстный «Входъ въ Адъ», выставленный нѣкогда въ Обществѣ Декоративнаго Искусства.

= Прахъ знаменитаго испанскаго художника Гойя (Goya) перенесенъ изъ Бордо въ Мадридъ. Какъ извѣстно, Гойя бѣжалъ изъ Испаніи отъ преслѣдованій правительства Фердинанда VII и поселился въ Бордо, гдѣ онъ и умеръ въ 1828 году, 82-хъ лѣтъ отъ роду. Перенесеніе праха могло быть сдѣлано не безъ затрудненій. Дѣло въ томъ, что Гойя былъ похороненъ въ одной могилѣ съ своимъ сотоварищемъ по ссылкѣ, мадридскимъ мэромъ. Такъ какъ по внѣшнему виду скелетовъ нельзя было опредѣлить, который изъ нихъ — Гойя, то, во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній, рѣшено было перенести оба скелета въ Мадридъ для погребенія подъ роскошнымъ памятникомъ, воздвигнутымъ въ честь великаго художника, по постановленію кортесовъ.

= Въ Лондонѣ открылась выставка дѣтскихъ портретовъ. Особенно замѣчательны вещи художниковъ Уаттса, Уольтона, Гётери, Джемса Мариса, Клаузена и Кутсъ Мики.

= Въ Би 13-го мая скончалась знаменитая французская художница Роза Бонёръ, извѣстная своими картинами изъ міра животныхъ. Хорошій образецъ ея живописи имѣется у насъ въ галереѣ гр. Кушелева-Безбородко.

= Будущей весной, помимо французскаго от-

дѣла всемірной выставки въ Парижѣ, обычныя художественныя выставки, салоны Champ de Mars и Champs Elysées, будутъ устроены совершенно самостоятельно и на тѣхъ-же основаніяхъ, какъ и ежегодно.

= Первый памятникъ Іоганну Брамсу работы проф. Гильдебранта будетъ открытъ въ Мейнингенѣ въ октябрѣ нынѣшняго года.

= Въ Парижѣ образовалось новое художественное общество подъ названіемъ «Новое общество художниковъ и скульпторовъ». Предсѣдателемъ его избранъ парижскій редакторъ «The Studio» Габр. Муррэ, членами же состоятъ художники: Александеръ, Аманъ-Жанъ, Бертсонъ, Бренгвинъ, Клаусъ, Котте, Доше, Латушъ, Ле-Спданеръ, Мартэнъ, Менаръ, Прине, Симонъ, Таулоу, и скульпторы Шарпантье, Лефевръ и Мепіе. Первую выставку своихъ произведеній названное общество устраиваетъ весною будущаго года.

= Въ нынѣшнемъ году 2-го ноября исполнится двѣсти лѣтъ со дня рожденія французскаго художника Ж. С. Шардэна (Jean-Siméon Chardin).

= 6-го (18) іюня открыты два памятника французскому композитору Лео Делибу, автору плѣнительныхъ музыкальныхъ поэмъ Лакме, Конпеліи и Спльвіи. Одинъ изъ этихъ памятниковъ воздвигнутъ въ городѣ Ла-Флешъ, другой въ С. Жерменъ-дю Валь.

= Оффиціальная программа Байрейтскихъ представленій оперъ Вагнера установлена слѣдующимъ образомъ: $^{1}/_{22}$ іюля «Рейнгольдъ», 23-го «Валькирія», 24-го Зигфридъ», 25-го «Сумерки боговъ», 28-го «Мейстерзингеры», 29-го Парсифаль», 31-го «Парсифаль», 1-го августа: «Мейстерзингеры», 4-го «Мейстерзингеры», 5-го «Парсифаль», 7-го «Парсифаль», 8-го «Парсифаль», 11-го «Парсифаль», 12-го «Мейстерзингеры», 14-го «Рейнгольдъ», 15-го «Валькирія», 16-го «Зигфридъ», 17-го «Сумерки боговъ», 19-го «Мейстерзингеры», 20-го Парсифаль» Дирижировать приглашены: Гансъ Рихтеръ (Вѣна), Францъ Фишеръ (Мюнхенъ), Феликсъ Мотль (Карлсруэ), и Зигфридъ Вагнеръ (Байрейтъ).

Въ числѣ солистовъ назовемъ Зухеръ, Гульбрансонъ, Тернину и др.

= Въ непродолжительномъ времени выйдетъ въ свѣтъ роскошное изданіе стихотвореній недавно умершаго поэта Стефана Малармѐ. Изданіе выйдетъ въ количествѣ ста нумерованныхъ экземпляровъ съ иллюстраціями художниковъ Манѐ, Моризо, Пювисъ-де-Шаванна и Уистлера. Для любителей будетъ изготовлено пять экземпляровъ этого изданія на японской бумагѣ съ автографомъ поэта и съ оригинальнымъ рисункомъ одного изъ слѣдующихъ художниковъ: Клода Моне, Одплона Редона, Ренуара, Родена и Уистлера. Цѣна такому экземпляру 1000 франковъ.

= Въ № 13—14 «Міра Искусства» вкрались слѣдующія опечатки: въ статьѣ «Замѣтка о Пушкинѣ» на стр. 10-й строка 3-я снизу слово «обожали» слѣдуетъ читать «обджили», и въ статьѣ «Завѣты Пушкина» на стр. 29-й строка 11 снизу вмѣсто «замерзшія» слѣдуетъ читать «замершія».

= Книги, поступившія въ редакцію:

1) «*Философскія теченія русской поэзіи*». 2-е изд. П. П. Перцова. СПБ. 1899.

2) «*Сумерки просвѣщенія*». Сборникъ статей В. В. Розанова. СПБ. 1899. Изд. П. П. Перцова.

3) «*Религія и Культура*». Сборникъ статей В. В. Розанова. СПБ. 1899. Изд. П. П. Перцова.

4) «*Двѣ судьбы*». СПБ. 1899. Изд. Балобановой.

5) А. Мошинъ. *Очерки и наброски*. 1898.

6) Новицкій. «*Исторія русскаго искусства*». Вып. 2-й.

7) Сергѣй Мамонтовъ. «*Смерть Пушкина*». Москва, 1899.

8) Р. Мутеръ. «*Исторія живописи въ XIX в.*» Изданіе т-ва «Знаніе». Пер. З. Венгеровой. 1-ый вып. СПБ. 1899.

9) *Отчетъ о дѣятельности Казанской художественной школы за 1898 г.* Казань, 1899.

10) Б. Коргановъ. «*А. С. Пушкинъ въ музыкѣ*». Тифлисъ, 1899.

11) А. С. Пушкинъ. «*Бахчисарайскій фонтанъ*». Илл. В. Суреньянцъ. М. 1899. Изд. Гросмана и Кнебель. Ц. 6 р., въ перепл. 7 р. 50 к.

12) *Каталогъ и отчетъ 1-ой Ковенской выставки изящныхъ искусствъ*. Ковна, 1899 г.

Существ. съ 1849 г.

Телефонъ № 1337.

ТОРГОВЫЙ ДОМЪ
ИВАНА ЕКИМОВИЧА
МОРОЗОВА.

Поставщикъ Двора ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА

СПБ., Гостиный Дворъ, №№ 85, 86 и 87 (по Садовой ул., прот. Пажескаго корп.).

БРИЛЛІАНТОВЫЯ,
ЗОЛОТЫЯ
и
СЕРЕБРЯНЫЯ ВЕЩИ

изготовляются

въ собственныхъ мастерскихъ.

ЦЕРКОВНЫЯ ВЕЩИ

изъ серебра, бронзы и мельхіора.

БРОНЗОВЫЯ ВЕЩИ

въ громадномъ выборѣ

изготовляются въ собственныхъ мастерскихъ.

ЧАСЫ

карманные: золотые, серебряные и стальные; также столовые и стѣнные.

ОБРАЗА

живописные въ серебряныхъ ризахъ.

ЛАМПЫ

изъ бронзы, фарфора и маіолики.

МЕЛЬХІОРОВЫЯ ВЕЩИ.

Пріемъ заказовъ. Постоянно громадный выборъ готоваго товара.

Торговый домъ не имѣетъ никакихъ отдѣленій.

При заказахъ слѣдуетъ высылать 1/3 стоимости товара.

ПОДРОБНЫЕ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЫ ВЫСЫЛАЮТСЯ БЕЗПЛАТНО.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ 2 р. 50 к., для иногородныхъ 3 р.; затѣмъ вносится по 1 р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 15-го нумера 60 коп., съ перес. 80 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 9-го іюля 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Большой Сампсоніевскій пр., № 53.

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques,** aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de prèfèrence toute oeuvre qui, temoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisous bimensuelles, tormat in 4º. Chaque numèro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies, chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer,** Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersbourg 18, Gostiny Dvor.

Impr. Ed. Hoppe.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 16—17.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE

TEXTE:

J. K. Huysmans. — Whistler (trad. de français).

Ed. Grieg. — L'Importance de Mozart pour notre époque (trad. de l'allemand).

W. Gouréïeff. — Idéalistes et réalistes.

Chronique:

D. Filosofow.—Conversation sérieuse avec les adeptes de Niezsche (réponse à M-r. W. Soloview).

W. Rosanow. — La beauté de l'ancienne Egypte (fin).

Alexandre Benois.—Causeries d'artiste: Les Salons de 1899 (fin).

S. Diaghilew. — Les illustrations des oeuvres de Pouchkine.

A. N. — L'exposition internationale á Londres.

Silène. — Le voyage de Mr. Kravtchenko.

Renseignements. Notices.

ILLUSTRATIONS:

E. Lanceray. — Frontispice et initiale. — **J. Boldini.** Portrait de Whistler (p. 62). — **J. Mac-Neil Whistler** (p. p. 63—69). Lady Meux. Marine. The music room. Marine (app. à Mr. Gallimard. Paris). Symphonie en blanc. The little blue bonnet (app. á Mr. Heinemann. Londres). Valparaiso (app. á Mr. Graham Robertson. Londres). Miss Alexander (app. á Mr. Alexander Londres). — **Pr. P. Troubetzkoï.** (p. p. 70—72). Deux reproductions d'une statuette représentant Léon Tolstoï á cheval. Portrait.—**E. Ostrooukhow** (p. 72). Paysage (gal. Trétiakow. Moscou).—**B. Purwit** (p. 75). Montagne sous neige. — **F. Rusztic.** Le Moulin.—**B. Purwit** (p. 76). Etude. — **J. Braz** (p. 73). Portrait de Mr. A. Sokolow. — **Ph. Maliavine** (p. 74). Portrait.—**Portrait de Dagnan Bouveret** (d'après phot.). — **J. P. Dagnan Bouveret** (p. p. 78—81). Bretonne. Madonne. Tête de bretonne. Deux études. —**J. Maris** (p. p. 82—84) († Août 1899). Un port de mer. Paysage. **A. Mamontow** (p. 84). Encadrement sculpté. — **M. Wroubel** (p. 85). — Deux peignes ciselés. Deux poêles de faience. Projet d'un jeton. — **Eglise de l'Assomption** à Kolomenskoïe (gouv. de Moscou). — **Tour du couvent** St. Simon du XVI s. — **Porte ancienne** du convent de Borisoglebsk. — **Anciennés églises en bois** á Wytegra et au district de Soligalitch du gouv. de Kostroma. — **I. Bilibine.** Vignette.

HORS TEXTE:

J. Whistler. — Rosa Corder, app. á Mr. Graham Robertson. Londres. (Phototypie).

J. Whistler. — Portrait de Carlyle. Musée écossais de Glasgow. (Phototypie).

J. P. Dagnan-Bouveret. — Dans la prairie (app. á Mr. Coquelin Paris). (Phototypie).

J. P. Bouveret. — Daphnis et Chloé (dessin). (Phototypie).

Couverture par **M-me Jakountchikoff.**

Autotypies de **Meysenbach** et **Riffarth** (Berlin) et de **Hoppé** (St. Pétersbourg).

Phototypies de **C. Fischer** (Moscou).

Princesse Ténicheff

et *S. Mamontow,*

éditeurs,

S. Diaghilew

Rédacteur en chef.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 16—17, 1899 г.

Ж. Гюисманъ. — Уистлеръ (пер. съ французскаго).
Эд. Григъ. — Значеніе Моцарта для нашего времени (пер. съ нѣмецкаго).
Вл. Гурѣевъ. — Идеалисты и реалисты.
Хроника.
Д. Философовъ. — Серьезный разговоръ съ ницчеанцами (Отвѣтъ Г. Соловьеву).
В. Розановъ. — О древне-египетской красотѣ, гл. IV и V.
А. Бенуа. — Бесѣды художника. Парижскіе салоны, II.
С. Дягилевъ. — Иллюстраціи къ Пушкину.
А. Н—къ. — Международная выставка въ Лондонѣ.
Силэнъ. — Путешествіе Г-на Кравченки.
Свѣдѣнія. Замѣтки. Объявленія.
Иллюстраціи: **Е. Лансере.** Заставка и буква. — **Дж. Больдини.** Портретъ Уистлера (офортъ). — **Дж. М. Нейль Уистлеръ.** Лэди Мѐ. Марина. The music room. Марина (соб. Г. Галлимара въ Парижѣ). Симфонія въ бѣломъ. Голубая шапочка (соб. Г. Гейнемана въ Лондонѣ). Вальпарайзо (соб. Г. Грэемъ Робертсонъ въ Лондонѣ). Миссъ Александеръ (соб. Г. Александеръ въ Лондонѣ).— **Кн. П. Трубецкой.** Два снимка со статуетки Льва Толстого верхомъ. Портретъ. — **И. Остроуховъ.** Пейзажъ (нах. въ Третьяковск. гал. въ Москвѣ). — **В. Пурвитъ,** Снѣгъ на горахъ.—**Ф. Рущицъ.** Мельница.—**В. Пурвитъ.** Этюдъ.—**І. Бразъ.** Портретъ А. П. Соколова.—**Ф. Малявинъ.** Портретъ. — **Портретъ** Даньяна Бувере. — **Даньянъ Бувере.** Бретонка. Мадонна. Этюдъ Бретонки. 2 Этюда.—**Дж. Марисъ** († Авг. 1899 г.). Приморскій городъ. Пейзажъ. Рисунокъ.—**А. Мамонтовъ.** — Рѣзная рамка. — **М. Врубель.** Два гребня. Двѣ изразцовыя печи. Рисунокъ для жетона. — **Церковь Вознесенія въ селѣ Коломенскомъ. — Башня Симонова Монастыря XVI в.— Дверь Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря. — Деревянныя церкви** въ г. Вытегрѣ и въ Солигалическомъ уѣздѣ Костромск. губ. — **И. Билибинъ.** Виньетка.
Приложенія. **Дж. Уистлеръ.** Роза Кордеръ (соб. Грэемъ Робертсона въ Лондонѣ) Автотипія.
Дж. Уистлеръ. Портретъ Карлейля (нах. въ Шотландскомъ музеѣ въ Глазго) Фототипія.
Даньянъ-Бувере. Въ полѣ (соб. Г. Коклэна, въ Парижѣ). Фототипія.
Даньянъ-Бувере. Дафнисъ и Хлоя (рис.) Фототипія.
Обложка — работы **М. Якунчиковой.**
Фототипіи исполнены у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ. Автотипіи: у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, и у **Гоппе** въ СПБургѣ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна**, **А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Вернò** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ **2** р. **50** к., для иногородныхъ **3** р.; затѣмъ вносится по **1** р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

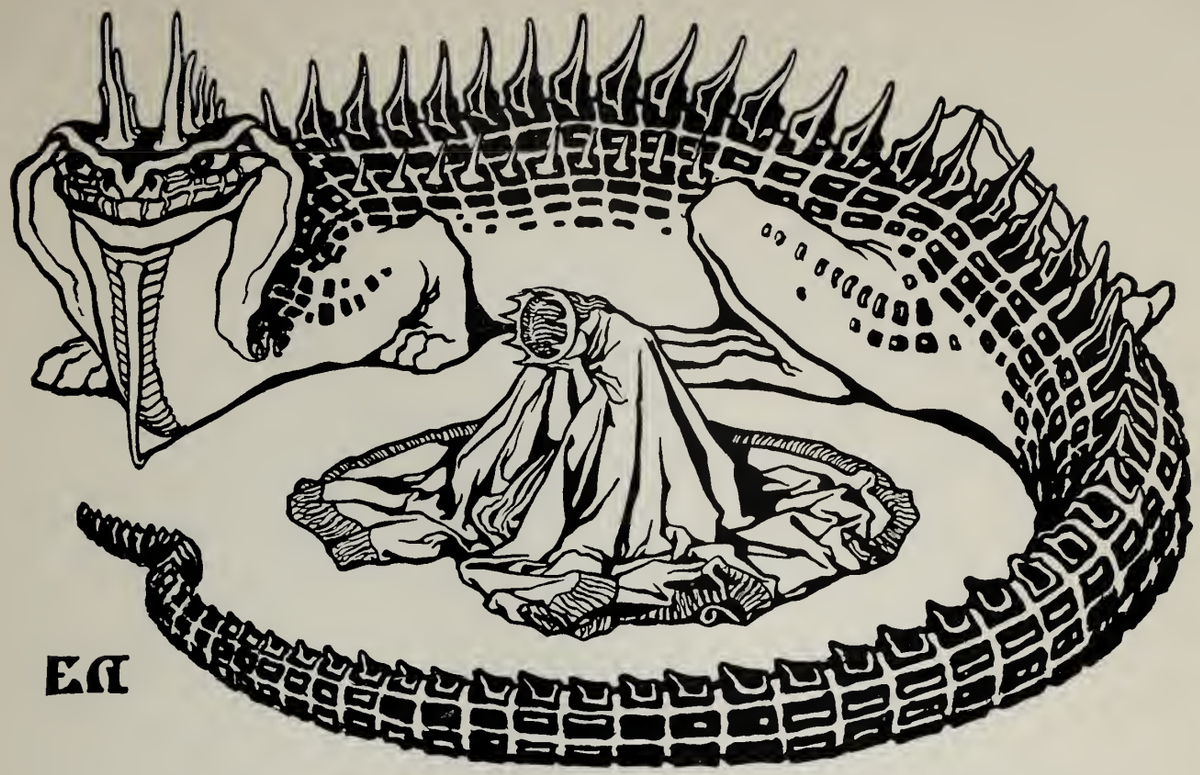
М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 16-го и 17-го нумера 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*



УИСТЛЕРЪ

акъ сообщаетъ Теодоръ Дюрэ,—одинъ изъ первыхъ защитниковъ Манэ и импрессіонистовъ,—художникъ Джэмсъ Мэкъ Нейль Уистлеръ родился въ Балътиморѣ, учился какъ и Эдгаръ По въ военной школѣ въ Вестъ Пойнтѣ, и также какъ поэтъ поспѣшилъ избавиться отъ карьеры казармъ и карауловъ.

Пріѣхавъ въ Парижъ въ 1857 г., онъ посѣщаетъ мастерскую Глейра, посылаетъ въ салоны 1859 и 1860 гг. картины, которыя жюри не считаетъ возможнымъ принять, и въ 1863 г. появляется на выставкѣ „отверженныхъ“ съ портретомъ женщины, одѣтой въ бѣлое на бѣломъ фонѣ. Вотъ описаніе этой вещи, которое я привожу изъ ставшей нынѣ рѣдкой брошюры Фернанда Денойэ: „живопись г. Уистлера совершенно необычайна и оригинальна. Картина его озаглавлена „Дѣвушка въ бѣломъ“. Это портретъ какого-то спиритическаго медіума. Лицо, поза, фигура, краски — все странно и въ то-же время и просто и фантастично. Выраженіе лица измученное и чарующее приковываетъ вниманіе. Во взглядѣ этой дѣвушки есть что-то глубокое и вмѣстѣ съ тѣмъ загадочное: красота ея такого особеннаго характера, что публика не знаетъ, должна-ли

она находитъ ее уродливой или прекрасной. Живопись замѣчательно тонка, и оригинальностью своей превосходитъ все, что когда-либо проходило передъ глазами жюри".

Въ 1865 г. черезъ „таможню" Англійской Королевской Академіи пропускаютъ на выставку Уистлеровскую „японскую принцессу". Эта принцесса изъ тысячи и одной ночи, свѣтлая, какъ тѣ образы, которые воображеніе рисуетъ намъ въ облакахъ, стоитъ съ распущенными волосами въ своемъ длинномъ одѣяніи, ниспадающемъ на небесно-голубой коверъ. Вмѣсто фона — блѣдныя ширмы и надъ ними бѣлыя стѣны. Какъ красочная фантазія, картина эта умопомрачительна". *)

Въ 1867 г. Уистлеръ выставляетъ картину „Au piano" и послѣ этого, устроившись надолго въ Англіи, не даетъ повода говорить о себѣ и не появляется больше во Франціи.

Однако въ 1878 г. толки о знаменитомъ процессѣ его съ Рескинымъ перелетаютъ черезъ Ламаншъ. Въ журналѣ „Fors Clovigera" Рескинъ, защитникъ прерафаэлитовъ, заявилъ по поводу нѣкоторыхъ картинъ художника, между прочимъ по поводу его „Гармоній" и „Ноктюрновъ", что ему приходилось слыхать о безстыдствахъ уличныхъ бродягъ, но что онъ никогда не могъ вообразить себѣ, чтобы явился шутникъ,

*) (Уильямъ Бюргеръ, Салонъ. 1863 г.)

Дж. Больдини. Портретъ Уистлера (офортъ).

требующій 200 гиней за то, чтобъ вышвырнутъ горшокъ красокъ въ физіономію публики. Уистлеръ возмутился, и, какъ истый американецъ, затѣялъ противъ критика дѣло, которое кончилось присужденіемъ Рескина къ уплатѣ одного ліарда штрафа.

Дж. Уистлеръ. Гармонія въ сѣромъ и зеленомъ. Миссъ Александеръ.

Послѣ этого Уистлеръ рѣшается снова выставлять во Франціи. Онъ посылаетъ въ Салонъ 1882 г. черный, крайне странный, призрачный портретъ. Но въ сущности только на слѣдующій годъ мы вполнѣ можемъ оцѣнить всю силу индивидуальности художника. Онъ даетъ въ оффиціальный салонъ портретъ своей матери, старой женщины, вырѣзывающейся профилемъ въ черномъ платьѣ на сѣрой стѣнѣ, задрапированной черной занавѣсью съ бѣлымъ узоромъ. Картина эта поражаетъ своимъ колоритомъ, непривычнымъ для нашего глаза. Вмѣстѣ съ тѣмъ краски положены съ такой легкостью, что кое-гдѣ даже просвѣчиваетъ холстъ. Сочетаніе сѣраго цвѣта съ чернотою китайской туши восхищаетъ глазъ нѣжностью и глубиною тона.

Эта реалистическая живопись столь интимна, что переходитъ уже въ область грезъ и фантазіи.

Почти одновременно Уистлеръ выставляетъ на международной выставкѣ свои, уже ранѣе извѣстныя въ Лондонѣ, картины, фантастичные пейзажи, восхитительный ноктюрнъ въ серебрѣ и лазури, гдѣ въ голубую высь вздымается городъ, расположенный у рѣки; „ноктюрнъ въ черномъ и золотѣ“, въ которомъ сверкающіе брызги и звѣзды фейерверка прорѣзаютъ глубокій мракъ ночи; „ноктюрнъ въ голубомъ и золотѣ“, представляющій видъ Темзы, надъ которой въ волшебномъ туманѣ золотая луна освѣщаетъ блѣдными лучами неясныя очертанія уснувшихъ на якоряхъ кораблей.

При этомъ невольно вспоминаются видѣнья Кинсей, быстронесущіяся рѣки, таинственные сны, вызываемые опіумомъ. Эти массы воздуха и воды, въ блѣдно-золотыхъ рамахъ съ бирюзовыми полосами, простираются въ безконечность и, убаюкивая мысль, переносятъ на волшебныхъ колесницахъ въ туманъ невѣдомаго.

Въ 1884 году Уистлеръ является съ двумя портретами, „миссъ Александеръ“ и „Карлейля“. Историкъ, однажды честно признавшійся, что въ сущности настоящей исторіи не существуетъ, и написавшій смѣлую фразу, что слѣдовало-бы воздвигать алтари одиночеству и молчанію, представленъ въ профиль въ черномъ сюртукѣ со шляпой на колѣняхъ. Съ грустнымъ, немного пасмурнымъ лицомъ, обрамленнымъ сѣдой бородою, философъ сосредоточенно предается тихому размышленію. На этомъ лицѣ отражаются всѣ мысли, это портретъ обнажающій душу, но какъ-бы удивителенъ онъ ни былъ, портретъ „миссъ Александеръ“ кажется мнѣ еще прелестнѣе. Представьте себѣ дѣвочку съ пепельно-бѣлокурыми волосами, въ бѣломъ платьѣ, держащую въ рукѣ сѣрую шляпу съ перомъ и выступающую на сѣро-желтоватомъ фонѣ съ черной панелью. Вы видите передъ собой аристократичную, малокровную блондинку, нѣжную и надменную англійскую инфанту, окутанную туманной атмосферой цвѣта полинялаго золота. Этотъ портретъ въ его высокой законченности, несмотря на легкую, едва уловимую работу кисти, отливающій серебристыми тонами Веласкеза, полонъ интенсивной жизненности. Также какъ и въ другихъ вещахъ Уистлера, въ

Дж. Уистлеръ. Марина.

Дж. Уистлеръ.
Портретъ
Розы Кордеръ.

этомъ портретѣ есть отпечатокъ сверхчувственнаго, приводящій зрителя въ недоумѣніе. Безспорно, лицо, изображаемое имъ, похоже, реально; безъ сомнѣнія, въ портретѣ виднѣнъ характеръ, но тутъ есть еще что-то и загадочное, исходящее отъ личности этого своеобразнаго художника, который оправдываетъ до нѣкоторой степени названіе „духовидца“, данное ему Денойэ.

Дж. Уистлеръ. Гармонія въ зеленомъ и розовомъ. The music room.

Дѣйствительно, нельзя читать страннаго разсказа доктора Крукса о тѣни, воплотившейся въ образѣ женщины, осязаемой, но прозрачной, безъ того, чтобы не вспомнить о женскихъ портретахъ Уистлера, этихъ портретахъ-призракахъ, которые какъ будто удаляются отъ васъ, чтобъ углубиться въ стѣны, со своими загадочными глазами и губами вампировъ.

Развѣ опредѣленіе это не примѣнимо въ особенности къ портрету Сарасате, выставленному въ 1886 году, портрету медіума, нервнаго, исчезающаго, или къ портрету великолѣпной лэди Арчибальдъ Кэмпбелль, прославившей салонъ 1885 г. Стоящая бокомъ, почти спиной, и оборачивая къ намъ лицо, она исчезаетъ въ черной глубокой тѣни. Двумя коричневыми мазками сдѣланы маленькіе башмачки и длинныя перчатки, которыя она застегиваетъ. Эти два мазка пробуждаютъ мракъ, разсѣивающійся къ низу картины, но въ общей концепціи это только аксессуаръ, деталь! Изъ-подъ бобровой пелерины, въ темномъ платьѣ выступаетъ безконечно изящная лэди Кэмпбелль. Тонко перетянутая фигура ея живетъ, наклоненное лицо полно тайны, гордый и вызывающій взглядъ манитъ къ себѣ, матово-алыя губы отталкиваютъ. И тутъ опять ху-

Дж. Уистлеръ. Марина.

дожникъ вызываетъ таинственное выраженіе души и придаетъ своей модели тревожную двойственность сфинкса.

Я оставляю въ сторонѣ портретъ г. Дюрэ, который представленъ въ черномъ фракѣ, съ розовымъ домино и краснымъ вѣеромъ въ рукѣ. Вещь эта любопытна, но менѣе переноситъ насъ въ au-delà и краски въ ней мертвы; она почти похожа на скучнаго, вялаго Манэ.

Теперь я перехожу къ серіи картинъ, большей частью пейзажей, которую художникъ выставилъ въ маѣ 1888 и 1889 гг. Цѣлый рядъ „гармоній“ и „сочетаній“. Деревня, подъ названіемъ „зеленый и опаловый цвѣтъ“; видъ Діеппа „серебряный и фіолетовый“; голландскій видъ „сѣрый съ желтымъ“; пастель „голубой съ перламутромъ“;

Дж. Уистлеръ. Симфонія въ бѣломъ.

потомъ, дуэты розы съ настурціей, „серебра съ лиловымъ“, „лиловаго съ золотомъ“, и, наконецъ, лавочка конфектъ подъ названіемъ „гармонія въ оранжевомъ“. Картины эти, не одинаковыя по достоинству и казавшіяся подчасъ лишь мелкими набросками, подтверждали стремленіе, выраженное художникомъ въ пейзажахъ 1883 года. Все тѣ-же укутанные горизонты, какъ-бы подмѣченные въ иныхъ мірахъ; сумерки, тонущія въ теплыхъ дождяхъ; рѣчные туманы; цѣлая панорама какой-то странной природы, какихъ-то плавучихъ городовъ, дремлющихъ заливовъ въ туманномъ свѣтѣ грезъ. Это живопись, стоящая внѣ современнаго искусства, живопись чарующая, индивидуальная, новая, „la peinture des fluides“.

Дж. Уистлеръ. Голубая шапочка.

Мастеръ-сновидецъ даже и въ своихъ чудныхъ офортахъ не измѣнилъ себѣ. Тутъ въ нѣсколькихъ чертахъ онъ раскидываетъ цѣлые города, обезграничиваетъ пространства, вызываетъ ощущенія невиданной дали.

Уистлеръ, какъ тончайшій художникъ, умѣющій отдѣлить сверхчувственное отъ реальнаго, напоминаетъ мнѣ своими пейзажами нѣкоторыя нѣжно-ласковыя, журчащія стихотворенія Верлэна. Какъ тотъ, такъ и другой вызываютъ минутами нѣжнѣйшія ощущенія и убаюкиваютъ насъ чарами, тайная сила которыхъ ускользаетъ отъ насъ. Верлэнъ дошелъ до предѣловъ поэзіи, гдѣ она превращается въ дуновеніе и гдѣ начинается область музыки. Уистлеръ въ своихъ гармоніяхъ почти переходитъ границу

живописи, онъ вступаетъ въ царство поэтовъ и шествуетъ по меланхоличнымъ берегамъ, гдѣ цвѣтутъ блѣдные цвѣты Верлэна.

Уистлеръ въ своихъ „ten o'clock", переведенныхъ Стефаномъ Маларме, опредѣляетъ искусство слѣдующими словами: „l'art est une divinité d'essence délicate, tout en retrait". И славой Уистлера какъ и немногихъ другихъ, презрѣвшихъ требованія толпы, будетъ то, что художникъ всегда проповѣдывалъ тонко аристократическое искусство, противное идеямъ массъ, уходящее отъ толпы; искусство вѣчно одинокое и горделиво пребывающее въ вѣчной тайнѣ.

І. Гюисмансъ.

Дж. Уистлеръ. Ноктюрнъ. Голубое съ золотомъ. Вальпарайзо.

Дж. Уистлеръ
Портретъ Карлейля

Значеніе Моцарта для нашего времени

— Какое впечатлѣніе вынесли-бы бахъ, Генделъ, Гайднъ и Моцартъ, еслибъ имъ пришлось прослушать одну изъ оперъ Вагнера? — спрашиваетъ одинъ англійскій музыкальный критикъ. Я не буду отвѣчать за первыхъ трехъ, но можно съ увѣренностью сказать, что Моцартъ, этотъ универсальный геній, чья душа всегда оставалась чуждой всякаго филистерства, обрадовался-бы, какъ дитя, всѣмъ этимъ новымъ завоеваніямъ въ области драмы и оркестра. Въ такомъ именно свѣтѣ надо разсматривать Моцарта. Въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ онъ охватываетъ всѣ времена. Что-же дѣлать, если существуетъ поколѣніе, настолько пресыщенное, что оно способно проглядѣть такого мастера! Красота вѣчна и законы моды способны затемнять ее лишь на весьма непродолжительное время. Для нашей эпохи важно то, что имя Моцарта значится на боевомъ щитѣ самого Вагнера. Вѣра Вагнера въ Моцарта ясно видна изъ его критическихъ сочиненій. Въ этомъ отношеніи онъ является прямой противоположностью тѣмъ музыкантамъ, которые считаютъ себя настолько передовыми, что неспособны болѣе слушать музыку Моцарта, и только въ силу необходимости вставляютъ его сочиненія въ программы своихъ концертовъ. Надѣюсь, что читатель не раздѣляетъ этихъ невѣжественныхъ взглядовъ, ибо, только пред-

Дж. Уистлеръ. Гармонія въ розовомъ и сѣромъ. Лэди Мё.

полагая съ его стороны любовь къ этому неподражаемому мастеру, я въ состояніи о немъ говорить.

Эпитетъ „неподражаемый“ можетъ многимъ казаться преувеличеннымъ. Какъ же выражаться послѣ этого, говоря о бахѣ, бетховенѣ и Вагнерѣ? Но въ извѣстномъ смыслѣ, даже въ сравненіи съ этими полубогами, Моцартъ дѣйствительно неподражаемъ.

У баха, бетховена и Вагнера насъ прежде всего поражаетъ глубина и сила человѣческаго духа, у Моцарта-же — божественный инстинктъ. Въ самыхъ вдохновенныхъ его произведеніяхъ мы не чувствуемъ приложенія человѣческой работы. Въ противоположность вышеназваннымъ мастерамъ, формы, въ которыя выливались его мысли, не носятъ на себѣ слѣдовъ усилія. Моцартъ обладаетъ дѣтской счастливой натурой Аладина, шутя преодолѣвающей всѣ препятствія. Онъ творитъ какъ богъ — безъ труда.

Моцартъ прожилъ всего 35 лѣтъ. Какое море произведеній въ такой короткій срокъ! Если бы онъ всю жизнь занимался только сочинительствомъ, количество его твореній было бы огромно. Но его отвлекали отъ работы концертныя путешествія. Шубертъ, умершій въ еще болѣе молодыхъ годахъ, чѣмъ Моцартъ, сдѣлалъ въ этомъ отношеніи столько-же, но жизнь его протекала въ тиши и уединеніи.

Въ дѣтствѣ Моцарта насъ прежде всего поражаетъ его раннее развитіе: одинаково изумительны какъ его мастерство въ техникѣ композиціи, такъ и виртуозность въ игрѣ на фортепіано. Такое явленіе можетъ быть объяснено только его воспитаніемъ. Подобной школы не проходилъ, должно быть, ни одинъ композиторъ, даже Мендельсонъ. Мы знаемъ, что отецъ Моцарта, будучи самъ отличнымъ музыкантомъ, посвятилъ всю свою жизнь и всѣ свои усилія тому, чтобы сдѣлать изъ сына выдающагося человѣка, причемъ онъ самъ сталъ направлять и развивать его музыкальное дарованіе. Читая въ письмахъ Моцарта, что для него второе мѣсто послѣ бога занимаетъ „папа́“, мы видимъ, какъ высоко цѣнилъ онъ своего отца. Въ этой сыновней любви мы находимъ основаніе чистоты его искусства.

Князь П. Трубецкой. Левъ Толстой.

Совершенство техники письма и красивая обработка

формы вызываетъ сравненіе Моцарта съ Вагнеромъ. Оба достигли безсмертія своими операми. Оба, со всей пылкостью юности, схватились за эту отрасль искусства. Опытность Вагнера, пріобрѣтенная благодаря его продолжительной дѣятельности въ качествѣ дирижера, соотвѣтствуетъ строгой школѣ, черезъ которую прошелъ юный Моцартъ. Въ обоихъ случаяхъ результатъ былъ одинъ и тотъ-же — ясность. Оба художника съ первыхъ же шаговъ овладѣли сложнымъ механизмомъ оперы, который усвоивается большинствомъ композиторовъ лишь послѣ продолжительной, усиленной работы. Проведемъ параллель между „Похищеніемъ изъ сераля“ и „Тангейзеромъ“, этими двумя ранними шедеврами. Въ нихъ нѣтъ колебаній, — напротивъ, полная увѣренность какъ относительно цѣли, такъ и относительно выбора средствъ. На почвѣ техническаго совершенства индивидуальность обоихъ композиторовъ развилась съ изумительной быстротой. Шагъ отъ „Тангейзера“ къ „Лоэнгрину“ такой-же, какъ отъ „Похищенія“ къ „Свадьбѣ Фигаро“.

Князь П. Трубецкой. Левъ Толстой.

Лоэнгринъ и Фигаро! Согрѣвающіе лучи вполнѣ сознанной индивидуальности свѣтятся въ каждой нотѣ обоихъ шедевровъ. И если мы взглянемъ на послѣдующую дѣятельность этихъ художниковъ, насъ охватываетъ глубокая скорбь по судьбѣ Моцарта. Лучшія и значительнѣйшія произведенія Вагнера написаны позже „Лоэнгрина“, такъ же какъ и „Свадьба Фигаро“ появилась раньше главныхъ созданій Моцарта: „Донъ-Жуана“ и „Волшебной флейты“, послѣ которыхъ жизнь его пресѣкается. Смерть тридцатипяти-лѣтняго Моцарта, пожалуй, самая большая утрата, когда-либо понесенная музыкальнымъ міромъ. До послѣдней минуты геній Моцарта находился еще въ періодѣ развитія. Въ „Волшебной флейтѣ“ и „Реквіемѣ“ мы чуемъ, какъ проявились новые, до сихъ поръ невѣдомые, запасы творческихъ силъ. Въ этомъ отношеніи, большое значеніе имѣетъ то обстоятельство, что Моцартъ лишь въ концѣ своей жизни познакомился съ сочиненіями баха и полюбилъ ихъ. Насколько сильно и глубоко

Князь
П. Трубецкой.
Портретъ.

вліялъ на Моцарта тотъ, о комъ бетховенъ сказалъ: „nicht Bach, sondern Ocean sollte er heissen“, видно, между прочимъ, въ прекрасно фугированномъ хоралѣ послѣдняго дѣйствія „Волшебной флейты“. Послѣдующіе успѣхи Вагнера были обезпечены его полифоническимъ дарованіемъ; такое же дарованіе повело бы и Моцарта къ дальнѣйшимъ побѣдамъ, еслибъ тому не помѣшала его преждевременная кончина, потому-что способность къ полифоніи, несмотря на итальянское вліяніе, несомнѣнно таилась въ его германской душѣ, но проявилась лишь съ помощью баха.

На „Волшебную флейту“ обыкновенно нападаютъ за ея невозможный текстъ. Но какъ не понять, что музыка облагораживаетъ текстъ и возвышаетъ его надъ тривіальностью. Не обладай музыка такой способностью, было бы невозможно наслаждаться многими геніальными произведеніями. Я вполнѣ понимаю, что литератору, неспособному чувствовать, какъ текстъ подъ вліяніемъ звуковъ дѣлается тоньше и живѣе, непріятно слушать не только „Волшебную флейту“, но и другія оперы, съ гораздо лучшимъ текстомъ. Великій композиторъ

И. Остроуховъ.
Пейзажъ.

въ состояніи одухотворять каждую подробность хотя бы и слабой поэмы. Тотъ, кто слѣдитъ за оперным представленіемъ съ исключительно литературнымъ интересомъ, рискуетъ пропустить мимо ушей самыя лучшія мѣста. Какъ это ни странно, музыка часто подымается всего выше именно тогда, когда опирается на весьма низменную литературную почву. Въ нашемъ пониманіи музыкальной драмы мы наконецъ должны придти къ сознанію, что иногда музыка дополняетъ слова, а иногда, наоборотъ, слова дополняютъ музыку.

При сравненіи Моцарта съ Вагнеромъ подтверждается пословица: крайности сходятся. Каждый любитель музыки легко пойметъ, что эти два мастера представляютъ противоположность, но необходимо указать въ какой мѣрѣ они сходятся. Несомнѣнно, что непосредственнымъ предшественникомъ Вагнера надо считать Вебера. Если же говорятъ, и не безъ основанія, что Вагнеръ упирается на Глюка, то не слѣдуетъ также забывать, что онъ многимъ обязанъ и Моцарту. Величіе Моцарта заключается именно въ томъ, что его вліяніе на музыкальную драму захватываетъ и наше время. Стоитъ лишь вспомнить усовершенствованный речитативъ, въ которомъ Моцартъ открылъ намъ такъ много новаго и который въ діалогахъ Вагнера достигъ своего дальнѣйшаго развитія. Нѣкоторые речитативы донны Анны и Эльвиры являются образцами, послужившими основаніемъ новѣйшему пониманію речитатива вообще. Что Вагнеръ умѣлъ пользоваться Моцартомъ, видно изъ одного мѣста въ „Лоэнгринѣ“, которое хотя по колориту и вагнеровское, тѣмъ не менѣе, по пріему, соотвѣтствуетъ такому же мѣсту въ „Донъ Жуанѣ“. Стоитъ только сравнить слова Ортруды во 2-мъ дѣйствіи:„ Stärkt mich im Dienste eurer heil'gen Sache, vernichtet den abtrünn'gen schnöden Wahn!“ — съ концомъ 1-го дѣйствія „Донъ-Жуана“, именно съ музыкой къ словамъ Донны Анны и хора: „Trema, trema scelerato!“

I. Бразъ. Портретъ художника А. П. Соколова.

Упоминаю объ этомъ спеціально для господъ вагнеріанцевъ, дабы они не говорили такъ громко о томъ, что Моцарта можно игнорировать. Такое пренебреженіе Моцартомъ было бы только смѣшнымъ, и о немъ не стоило бы говорить, еслибы

среди оперныхъ дирижеровъ многіе не оказывались односторонними вагнеріанцами. Какъ часто приходилось мнѣ видѣть въ Германіи великолѣпныя представленія оперъ Вагнера подъ управленіемъ тѣхъ же самыхъ дирижеровъ, которые съ возмутительною небрежностью искажаютъ оперы Моцарта. Въ нѣкоторыхъ городахъ исполненіе этихъ оперъ поручается даже второму капельмейстеру, въ то время какъ первый сохраняетъ за собой привилегію дирижировать Вагнера. При такихъ условіяхъ трудно получить отъ представленія Моцартовскихъ оперъ впечатлѣніе, отвѣчающее, хотя бы приблизительно, достоинству этихъ произведеній.

Ф. Малявинъ. Портретъ.

Вотъ главная причина, почему наше поколѣніе воображаетъ, что оно переросло Моцарта. Если бы Вагнеровскія оперы исполнялись такъ же небрежно, мы-бы увидѣли странныя вещи; и это непремѣнно случится, когда наступитъ реакція. Тогда и Вагнеръ и Моцартъ будутъ оцѣнены безпристрастно, по заслугамъ. Всякое искусство принадлежитъ исторіи и должно разсматриваться съ исторической точки зрѣнія. Всѣ завоеванія нашего времени въ области оркестровки, гармоніи и т. д. соотвѣтствуютъ подобнымъ же завоеваніямъ, сдѣланнымъ во времена Моцарта. И Моцартъ былъ новаторъ, даже настолько, что вызвалъ сильную оппозицію среди современныхъ ему музыкантовъ. Настанетъ время, когда и на Вагнера будутъ смотрѣть издали и онъ также подвергнется исторической оцѣнкѣ. Тогда будетъ ясно, какое значеніе имѣетъ то обстоятельство, что Моцартъ до сихъ поръ еще торжествуетъ, несмотря на измѣнившіяся времена. Вѣдь не трудно торжествовать, когда вы являетесь предметомъ симпатій и полнаго признанія со стороны всего молодого поколѣнія.

Вокругъ Моцарта не сгруппировалась кучка учениковъ и судьба его сочиненій была поставлена въ зависимость отъ случайныхъ капризовъ позднѣйшихъ временъ.

Ф. Рущицъ.
Мельница.

Новое поколѣніе открыло новыя задачи въ области музыкальной драмы и Моцартомъ пренебрегли. Позорное представленіе „Волшебной флейты“ въ Парижѣ доказало, что не было тогда ни одного человѣка, готоваго выступить въ защиту интересовъ и идеаловъ Моцарта. Его оперы имѣли судьбу аналогичную съ судьбой великолѣпныхъ средневѣковыхъ построекъ, которыя протестанты въ эпоху реформаціи покрыли грубымъ слоемъ извести. Но подобно тому, какъ впослѣдствіи, по удаленіи извести, первоначальная могучая красота, скрывавшаяся подъ нею, снова предстала во всемъ своемъ блескѣ передъ удивленнымъ зрителемъ, такъ и красоты Моцартовской музыки стали теперь видимы тѣмъ немногимъ, кто посвятилъ себя ея реабилитаціи и кто пытается, благодаря прекраснымъ, достойнымъ генія Моцарта представленіямъ, стряхнуть пыль забвенія, такъ долго покрывавшую его свѣтлый обликъ.

В. Пурвитъ.
Этюдъ.

Чѣмъ же объяснить такой недостатокъ ува-

В. Пурвитъ. Снѣгъ на горахъ. (Этюдъ).

женія къ Моцарту со стороны большинства молодыхъ музыкантовъ? Въ этомъ вся суть дѣла. Многіе изъ насъ любили и почитали Моцарта въ юности, но затѣмъ мы вкусили плода современнаго познанія и совершили такимъ образомъ грѣхъ, за который, такъ же какъ за грѣхъ, совершенный въ эдемѣ, мы были изгнаны изъ нашего рая. Нѣкоторые изъ насъ съумѣли избѣгнуть окончательнаго паденія и вернулись на прежній путь. Современный музыкантъ можетъ легко найти причину такого поворота: она заключается въ отношеніи молодежи къ рисунку и краскамъ. Мы начинаемъ наше художественное образованіе съ изученія линій. Наши учителя указываютъ намъ на великихъ, старыхъ мастеровъ, которыхъ въ этомъ отношеніи никто еще не опередилъ. Изучая ихъ, мы начинаемъ относиться къ нимъ съ любовью и подражаемъ имъ. Современнаго искусства мы до поры до времени не знаемъ, оно отъ насъ тщательно скрывается. Но вотъ мы выходимъ изъ-подъ опеки и видимъ сразу прельщающую насъ красоту и блескъ красокъ, которымъ наше время предоставило столь почетное мѣсто. Ошеломленные и очарованные, мы забываемъ прежніе идеалы и всецѣло отдаемся прелести одурманивающихъ красокъ. Вотъ что случилось съ предшествующимъ поколѣніемъ и вотъ почему новѣйшіе композиторы, съ большимъ чѣмъ когда-либо наслажденіемъ, бросаются въ это море красокъ. Тамъ уже нѣтъ никакихъ идей, формъ и линій, способныхъ удержать ихъ отъ паденія, — они погружаются все глубже и глубже. Тѣмъ не менѣе замѣтны признаки поворота. Незначительное покамѣстъ меньшинство чувствуетъ уже въ себѣ настолько сильное влеченіе къ чистымъ линіямъ, что въ недалекомъ будущемъ можно надѣяться на нѣкоторый результатъ въ этомъ направленіи.

ДАНЬЯНЪ БУВЕРЕ
ВЪ ПОЛѢ

Новое искусство не будетъ чуждаться красокъ, оно будетъ проповѣдовать евангеліе истинной жизнерадостности, соединитъ краски съ линіями и покажетъ, что оно имѣетъ свои корни во всемъ прошломъ и находитъ свою пищу какъ у старыхъ, такъ и у новыхъ мастеровъ. Новое искусство дастъ также новыхъ исполнителей, вполнѣ подготовленныхъ для достойной передачи твореній старыхъ мастеровъ, — и тогда снова наступитъ время Моцарта. Моцартъ можетъ ждать. Онъ скроменъ. Онъ не добивается съ шумомъ и трескомъ перваго мѣста, но скромно ждетъ, пока придетъ и его время, потому что онъ убѣжденъ, что оно наступитъ.

До сихъ поръ я говорилъ о драматическихъ вещахъ Моцарта. Но то же самое можно сказать и объ его оркестровыхъ сочиненіяхъ. При сложныхъ требованіяхъ нашего времени поневолѣ дѣлаешься спеціалистомъ. Такъ, напр., Вагнеръ совершенно предался оперѣ. Но старая школа была въ этомъ отношеніи шире. Это особенно вѣрно по отношенію къ Моцарту, и его величіе, какъ опернаго композитора, не должно отвлекать наше вниманіе отъ другихъ сторонъ его дарованія.

Моцартъ былъ универсаленъ. Въ церковной музыкѣ, въ камерной, въ концертной, вездѣ онъ одинаково великъ. Къ счастью, въ концертномъ залѣ съ Моцартомъ обращались болѣе бережно, чѣмъ въ театрѣ, благодаря нѣкоторымъ замѣчательнымъ виртуозамъ, которые были такъ же и хорошими музыкантами. Благодаря имъ многіе изъ лучшихъ фортепьянныхъ концертовъ Моцарта, многія изъ его сонатъ, струнныхъ квартетовъ и квинтетовъ запали въ душу посѣтителей концертовъ, какъ нѣкое откровеніе высшей красоты. Даже въ области романсовъ, въ которой новѣйшее время выдвинуло столько замѣчательныхъ мастеровъ, открывшихъ новые пути, и здѣсь такая вещь, какъ „Фіалка“, можетъ побѣдоносно выдержать сравненіе съ Шубертомъ, Шуманомъ и Брамсомъ.

Даньянъ-Бувере
Портретъ.

Многіе изъ композиторовъ пытались подвергнуть Моцарта переработкѣ, сдѣлать его болѣе современнымъ и болѣе пикантнымъ. Затѣя опасная. Русскій композиторъ Чайковскій съ тонкимъ умѣньемъ и съ большимъ тактомъ собралъ часть болѣе или менѣе извѣстныхъ хоровыхъ и фортепіанныхъ вещей Моцарта въ одну оркестровую сюиту, облеченную въ современную инструментовку. Я самъ сдѣлалъ попытку придать, при помощи второго фортепьяно,

больше звучности сонатамъ Моцарта, и тѣмъ сдѣлать ихъ болѣе сродными нашему современному уху; при этомъ я не измѣнилъ ни одной ноты мастера — изъ чувства уваженія, которое мы всѣ должны къ нему имѣть. Противъ такой модернизаціи стараго мастера — модернизаціи, предпринимаемой для проявленія чувства восхищенія — возразить ничего нельзя. Оркестровыя вещи Моцарта убѣждаютъ насъ, что онъ обладаетъ такими красками, которыя способны еще до сихъ поръ, да и въ далекомъ будущемъ, очаровывать нашъ слухъ. Что же касается ясности и звучности инструментовки, то здѣсь намъ

Даньянъ-Бувере. Бретонка.

можно еще многому научиться у Моцарта. Тому, кто захочетъ изучить красоту Моцартовской звучности, тому стоитъ только открыть на любой страницѣ партитуру Моцарта — и онъ найдетъ богатые и поучительные примѣры. И эта оркестровая звучность имѣетъ то неоцѣненное достоинство, что она не пропадаетъ безъ оркестра. Переложенная для фортепьяно партитура Моцарта не искажается, какъ то происходитъ, напр., съ партитурами берліоза и его послѣдователей. Музыка Моцарта такого рода, что она, даже лишенная красокъ, не теряетъ своей прелести Это вполнѣ подтверждается его тремя замѣчательными симфоніями въ Es-dur, G-moll, и C-dur. Всѣ три были

Даньянъ-Бувере. Мадонна.

написаны Моцартомъ лѣтомъ 1788 года, за три года до смерти, когда его талантъ былъ въ расцвѣтѣ своей силы. Нельзя не замѣтить, какой большой переходъ совершенъ въ нихъ отъ Гайдновской трактовки симфоніи, этой высшей инструментальной формы, и невольно мысли направляются къ молодому бетховену, который безъ рѣзкаго перерыва, начавъ съ того пункта, котораго достигъ Моцартъ, добрался до тѣхъ гордыхъ высотъ, которыя были доступны ему одному. За исключеніемъ баха, который здѣсь, какъ и вездѣ, является краеугольнымъ камнемъ, никто не умѣлъ такъ хорошо, какъ Моцартъ, примѣнять хроматическую скалу для того, чтобы достичь высшей музыкальной выразительности. Нужно дойти до Вагнера, чтобъ опять найти хроматику, какъ выраженіе внутренняго чувства. У Шпора, который примѣнялъ ее очень часто и который во многомъ слѣдовалъ Моцарту, она остается безъ большаго значенія.

Изъ камерныхъ сочиненій Моцарта укажемъ, какъ на самыя замѣчательныя, на струнный квартетъ въ G-moll, на фортепіанный квинтетъ въ Es-dur, и на фортепіанный квартетъ въ G-moll. Замѣчательный фактъ, что каждый разъ, какъ Моцартъ работалъ въ тональности G-moll, онъ превосходилъ самъ себя. Изъ его струнныхъ квартетовъ такъ называемые „шесть знаменитыхъ“ пользуются заслуженною славою. Во вступленіи къ C-dur'ному квартету есть смѣлые хроматическіе эффекты, которые не одобрялись даже либеральными музыкантами того времени.

Даньянъ-Бувере. Этюдъ Бретонки.

Изъ фортепіанныхъ концертовъ самый извѣстный и красивый въ D-moll, но только совѣтую пользоваться моцартовскимъ оригиналомъ, а не изданіемъ Гумеля, въ которомъ допущены произвольныя измѣненія. Здѣсь можетъ быть приведенъ характерный фактъ, иллюстрирующій моцартовскій способъ работать. Я видѣлъ въ Вѣнѣ манускриптъ концерта въ D-moll. Въ финалѣ Моцарту что-то помѣшало въ работѣ. Когда онъ снова принялся за концертъ, то не продолжалъ его съ того мѣста, на которомъ остановился: прекрасно начатый отрывокъ зачеркнутъ и написанъ новый, всѣмъ извѣстный финалъ. Нигдѣ не видно старательнаго исканія потерянной нити. Кажется, что онъ создавалъ свои произведенія въ теченіи одного

Даньянъ-Бувере. Этюдъ.

цѣльнаго, безпрерывнаго настроенія, такъ что не удивительно, что даже самые привычные глаза и слухъ не могутъ нигдѣ найти отдѣльныхъ сочлененій. Мы можемъ только удивляться этому способу работать, который дается немногимъ избраннымъ.

Въ фортепіанныхъ тріо Моцартъ позволилъ себѣ отдыхъ, тогда какъ въ скрипичныхъ и фортепіанныхъ сонатахъ онъ часто даетъ намъ лучшіе образчики своего творчества. Мы стоимъ ослѣпленные передъ глубиною идей Моцарта послѣ наивностей Гайдна; насъ не должно удивлять, что онъ не вездѣ одинаково глубокъ; мы знаемъ изъ его біографіи о его печальномъ матерьяльномъ положеніи, которое заставляло его пи-

сать для всякаго встрѣчнаго поперечнаго, рѣдко по внутреннему импульсу; понятно, каково должно было быть его творческое богатство, если многое и въ такихъ произведеніяхъ представляетъ вызовъ духу времени. Готовность, съ которою Моцартъ всегда шелъ на встрѣчу всякому желанію заказать ему музыкальное произведеніе, доказываетъ лишь его покладливость. Его многочисленныя фортепіанныя варіаціи и концертныя аріи говорятъ о его любезности, и если онѣ неспособны заинтересовать современную публику, тѣмъ не менѣе онѣ выдаютъ великаго мастера и освѣщаютъ личность Моцарта.

Даньянъ-Бувере. Этюдъ.

Прежде чѣмъ окончить эту статью, мнѣ хочется остановиться на лебединой пѣснѣ Моцарта, на томъ, проникнутомъ духомъ вѣчности, произведеніи, которое, было задумано и создано въ то время, какъ рука смерти была уже протянута надъ головой композитора. Его Реквіемъ даже въ неоконченномъ видѣ показываетъ намъ, можетъ быть, больше, чѣмъ всякое другое его произведеніе, какія неоцѣненныя сокровища унесъ съ собой Моцартъ въ могилу. Вопросъ о томъ, какія части этого произведенія принадлежатъ Моцарту, можно въ настоящее время считать рѣшеннымъ.

Тѣмъ не менѣе мы не можемъ скрыть нашего недоумѣнія, какъ мастеръ, написавшій Requiem aeternam, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Lacrymosa, возвышенность которыхъ не поддается описанію, — какъ тотъ же самый мастеръ могъ включить въ свое произведеніе такой номеръ, какъ Tuba mirum, съ его болѣе чѣмъ жалкимъ началомъ, съ его, приводящимъ въ отчаяніе, обязательнымъ тромбономъ (или фаготомъ), и со всей его чисто свѣтской пышностью. Если оно дѣйствительно принадлежитъ Моцарту, то объяснить это можно лишь тѣмъ, что онъ изъ удобства воспользовался фрагментомъ, написаннымъ въ очень раннемъ періодѣ его творчества. Въ немъ сильно выразилось итальянское вліяніе, и я хорошо помню, съ какимъ особымъ предпочтеніемъ и любовью къ нему отнеслись итальянцы, во время исполненія реквіема въ одной римской церкви. Къ тому же отдѣльныя голосовыя партіи исполнялись кастратами, благодаря чему этотъ номеръ еще болѣе утратилъ свою

Дж. Марисъ. († Авг. 1899 г.). Приморскій городъ.

идеальность. Кто, однако, желаетъ прослушать хоровые номера Реквіема, тому слѣдовало бы съѣздить въ Италію. Нигдѣ я не слыхалъ такихъ вокальныхъ эффектовъ, такихъ pianissimo, такихъ могучихъ crescendo, такихъ fortissimo. Сколько людей нашли въ этихъ звукахъ утѣшеніе и исцѣленіе! Для насъ Реквіемъ Моцарта является прекраснымъ, хотя и скорбнымъ концомъ его жизни.

Въ Моцартѣ мы видимъ воплощеніе дѣтской жизнерадостности, доброжелательства и безпритязательности. Онъ былъ способенъ поставить „Волшебную флейту“ въ балаганномъ театрѣ, не боясь скомпрометировать тѣмъ самымъ свое достоинство, какъ художника. Хотя Моцартъ при жизни и не былъ оцѣненъ по достоинству, тѣмъ не менѣе потомство включило его въ пантеонъ величайшихъ мастеровъ всѣхъ временъ. Когда я говорилъ, что и теперь его не цѣнятъ по заслугамъ, то я, повторяю, имѣлъ въ виду только тѣхъ современныхъ художниковъ, которые, имѣя полную возможность достойнымъ образомъ поставить его лучшія произведенія, всетаки этого не дѣлаютъ. Въ этомъ отношеніи бетховену болѣе посчастливилось. бахъ, бетховенъ и Вагнеръ являются святой троицей въ символѣ вѣры новой школы романтиковъ. Заслуги Моцарта они обходятъ молчаніемъ и, вѣроятно, пройдетъ еще довольно много времени до тѣхъ поръ, когда неоромантики рѣшатся включить Моцарта въ свой символъ вѣры.

Эдвардъ Григъ.

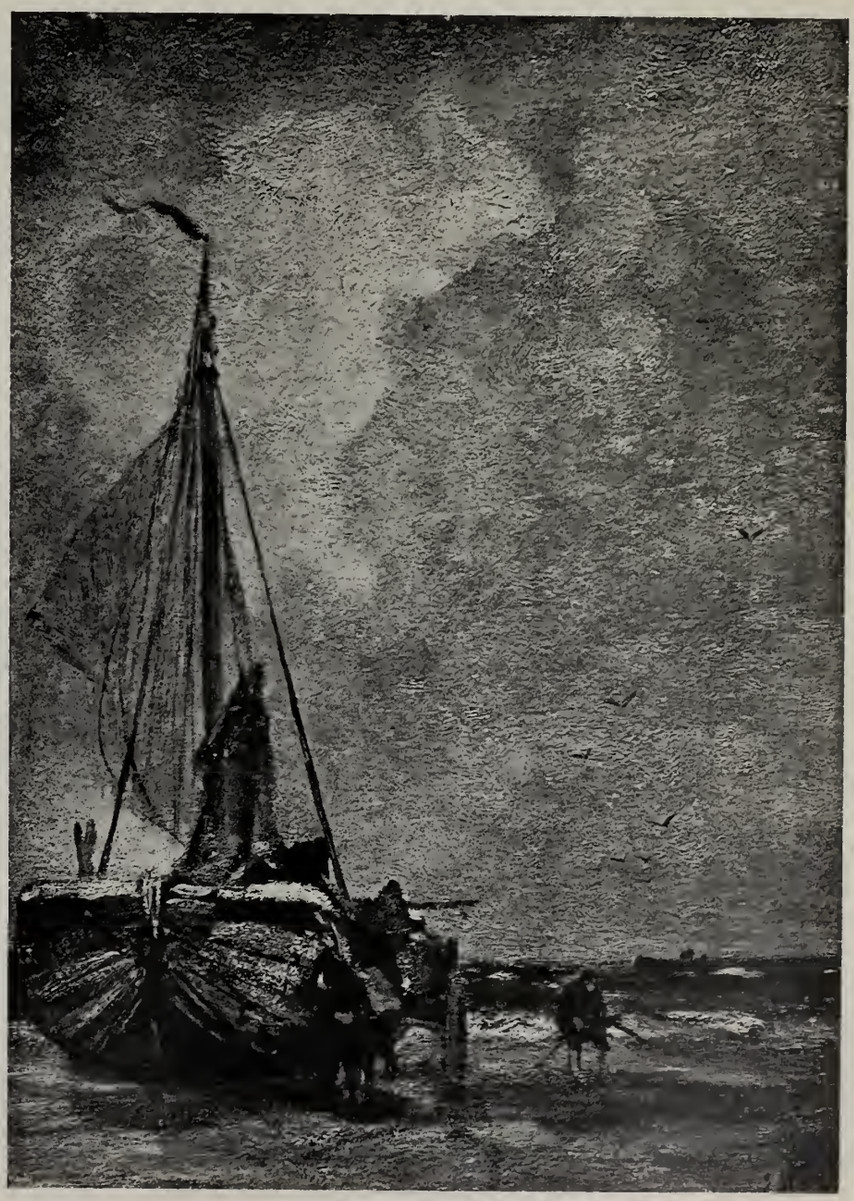
Идеалисты и реалисты.

До сихъ поръ еще эстетика не пришла къ разрѣшенію основныхъ вопросовъ искусства. Исканіе въ художественныхъ произведеніяхъ нравственныхъ идей, споръ о тенденціи въ искусствѣ длятся до нашихъ дней, такъ же какъ и знаменитая борьба реалистовъ съ идеалистами.

Кратко и ясно сущность знаменитаго спора выражена Достоевскимъ въ его полемикѣ съ Добролюбовымъ. „Вы какъ будто думаете, замѣчаетъ Достоевскій, что искусство не имѣетъ само по себѣ никакой нормы, никакихъ законовъ, что имъ можно помыкать по произволу, что вдохновеніе у каждаго въ карманѣ по первому требованію, что оно можетъ пойти по такой дорогѣ, по которой вы захотите. А мы вѣримъ, что у искусства есть основные и неизмѣнные законы“ *).

Вотъ — ядро спора, что же касается его отдѣльныхъ положеній, то они могутъ быть разсмотрѣны въ слѣдующемъ порядкѣ.

Такъ называемые



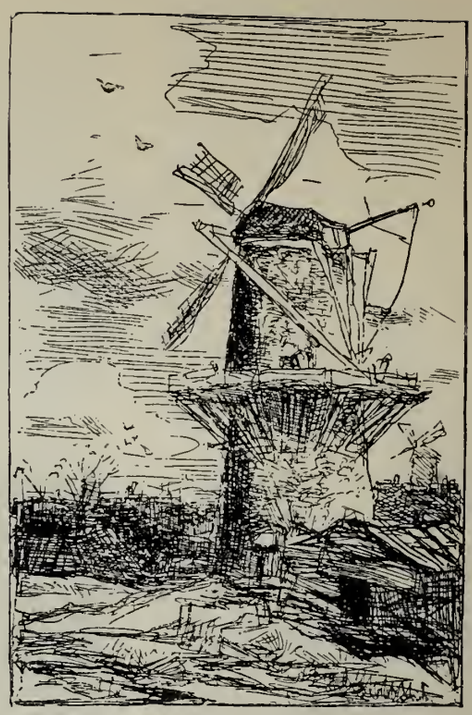
Дж. Марисъ. († Авг. 1899 г.). Пейзажъ.

*) Достоевскій. Сочиненія, стр. 39, т. V.

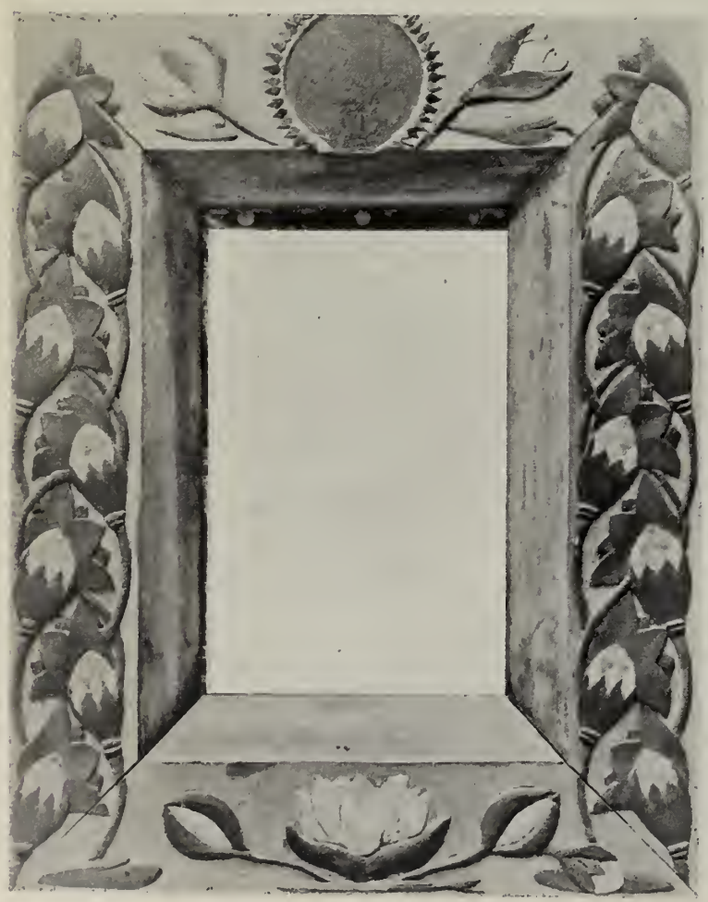
идеалисты утверждали, что задача искусства состоитъ въ возведеніи реальнo существующаго въ идеалъ, но отнюдь не въ изображеніи жизни, какъ она сама по себѣ существуетъ, потому что такое произведеніе унижало-бы искусство, низводя его до простой фотографіи природы и людей.

Съ другой стороны, реалисты возражали, что изображать дѣйствительность, идеализируя ее, значитъ подкрашивать, искажать жизнь; искаженіе же жизненной правды — ложь, а ложь, фальшь не можетъ претендовать на предметъ искусства; поэтому, только голая правда, неподкрашенная реальность стоитъ на высотѣ задачи художника.

Реалисты, презирая технику и заботы о совершенствѣ художественной формы, забрасывали положительно грязью чистое искусство и наивнѣйшимъ образомъ утверждали, что культъ красоты прошелъ. Писаревъ, разрушая эстетику, дошелъ до отрицанія самого искусства, какъ будто искусство и эстетика, наука объ искусствѣ — одно и то-же, словно, разрушая какую-нибудь теорію, мы непремѣнно должны отрицать и тѣ предметы, которые подлежатъ ея изслѣдованію.



Дж. Марисъ. († Авг. 1899 г.). Рисунокъ.



Рѣзная рамка по рисунку А. Мамонтова.

Отрицая самостоятельность искусства, реалисты приписывали ему лишь подчиненную роль. Въ реалистической критикѣ искусство разсматривалось, какъ одно изъ прекрасныхъ средствъ для популяризаціи общественныхъ знаній. Художникъ за основаніе своего произведенія, говорили реалисты, долженъ братъ какую нибудь общеполезную идею и иллюстрировать ее своимъ произведеніемъ. Словомъ, идеалъ искусства по этому воззрѣнію представлялся чѣмъ-то въ родѣ басни съ приличною моралью.

ДАНЬЯНЪ-БУВЕРЕ
ДАФНИСЪ И ХЛОЯ

М. Врубель.
Гребень.

Ихъ символъ вѣры заключался въ знаменитой фразѣ: „содержаніе, достойное вниманія мыслящаго человѣка, одно только въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто бы оно — пустая забава, чѣмъ оно дѣйствительно бываетъ чрезвычайно часто“.

Ярые реалисты думали, что лица, насладившіяся художественными произведеніями подобнаго рода, должны подъ вліяніемъ такого искусства немедленно превращаться въ людей, одушевленныхъ благороднѣйшими стремленіями проводить свои „честныя идеи“, въ общественную жизнь. Въ наши дни стало достаточно ясно, что подобное воззрѣніе грѣшитъ непониманіемъ сущности художественнаго процесса, который исходною своею

М. Врубель.
Гребень.

точкой имѣетъ не отвлеченную мысль, а образъ.

Съ другой стороны, реалисты преувеличивали силу воздѣйствія искусства на умственное и нравственное настроеніе общества. Насколько извѣстно, никакія пѣесы или романы не обладаютъ чудодѣйственной силой прямо, непосредственно превращать злыхъ въ добрыхъ. Искусству, строго говоря, вообще несвойственно вызывать движенія воли; искусство чисто лишь по столько, поскольку всевозможныя волевыя эмоціи ему чужды.

Невольно припоминаются слова Д. С. Мережковскаго: „высочайшее *нравственное* значеніе искусства вовсе не въ трогательныхъ, нравственныхъ тенденціяхъ, а въ безкорыстной, неподкупной *правдивости* художника, въ его безстрашной искренности. Красота образа не можетъ быть неправдивой и потому не можетъ быть безнравственной, только уродство, только пошлость въ искусствѣ — безнравственны“.

Исправленіе нравственности вообще не можетъ быть поставлено цѣлью искусства, хотя бы потому, что нѣкоторыя искусства по самому существу совершенно не въ состояніи удовлетворить этому требованію. Таковы — архитектура и музыка. Правда, такъ называемая реальная поэзія задается этой цѣлью, такъ какъ она нерѣдко прибѣгаетъ къ изображенію нравственныхъ соотношеній, этическихъ конфликтовъ и борьбы разнородныхъ характеровъ, но въ результатѣ получается моралъ довольно банальная и ужъ, конечно, далеко не художественная.

Изразцовая печь по рисунку М. Врубеля.

Изразцовая печь по рисунку М. Врубеля.

„Еслибы поэзія, говоритъ Прельсъ въ своей „Эстетикѣ“, задалась цѣлью непосредственно поучать и улучшать нравы, то ей пришлось бы отказаться отъ своей высшей и благороднѣйшей цѣли — служить чистому и свободному созерцанію. Поясникъ это примѣромъ. Въ „Гамлетѣ“, Шекспиръ заставляетъ своего героя воспользоваться драматическимъ представленіемъ, какъ средствомъ для изобличенія преступника. Цѣль эта достигается, но цѣль самаго представленія совершенно уничтожена: король, въ которомъ заговорила совѣсть, конечно, совершенно не способенъ больше къ эстетическому наслажденію, онъ не въ силахъ больше присутствовать на представленіи. Шекспиръ, словно желая доказать, какъ мало достигается цѣль нравственнаго исправленія даже при столь могучемъ дѣйствіи худо-

М. ВРУБЕЛЬ.
Рисунокъ.

жественнаго зрѣлища, заставляетъ короля, тщетно прибѣгавшаго къ молитвѣ, совершить цѣлый рядъ новыхъ преступленій".

Истинное воздѣйствіе искусства на толпу съ классической краткостью и точностью выражено въ немногихъ прекрасныхъ строкахъ А. Н. Майкова:

Церковь Вознесенья въ селѣ Коломенскомъ XVI в.

Въ этой толпѣ, лодъ волшебною силой искусства,
Всѣ въ одну душу слились, чистую душу на мигъ;
Но разбредутся — и въ каждомъ проснется опять своя совѣсть,
Въ каждомъ опять заскребетъ въ сердцѣ таящійся гадъ.

Ратуя противъ чистаго искусства, реалисты неоднократно допускали и другую

ошибку, уже чисто методологическаго характера. Въ самомъ дѣлѣ, дѣйствительность сама по себѣ есть дѣйствительность *объективная* и, какъ таковая, не только не входитъ въ сферу искусства, но даже и въ область человѣческаго знанія вообще. Очевидно, что задачей искусства является только изображеніе нашихъ понятій о дѣйствительности, но не самой дѣйствительности, такъ сказать, дѣйствительности *субъективной*, но отнюдь не объективной. Отсюда ясно, что реализмъ, въ строгонаучномъ смыслѣ этого слова, уже по самому существу совершенно немыслимъ въ искусствѣ.

Башня Симонова московскаго монастыря XVI в.

Такъ называемая голая правда жизни вовсе не является конечной цѣлью искусства. Правда искусства совершенно иного рода: не противорѣча дѣйствительности, она возвышаетъ, расширяетъ наше міровоззрѣніе на эту дѣйствительность. Правда искусства лишь скрытно таится для зауряднаго наблюдателя въ правдѣ житейской, подобно тому

какъ во всякой случайности скрытно существуетъ необходимость. Задача искусства въ томъ и состоитъ, чтобы изображать сущность, характеръ дѣйствительности. Разница огромная.

„Искуство есть не что иное, какъ объясненіе природы, понятой во всей ея силѣ... Если бы искуство было простымъ подражаніемъ природѣ, за что иногда принимаетъ

Дверь Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря.

его толпа, то удачная фотографія могла бы замѣнить всевозможныя картины. Но почему же мы всегда предпочитаемъ фотографіи хорошую картину?“ (Вильямъ Реймонъ).

Мы всѣ непосредственно участвуемъ, играемъ ту или другую роль на жизненномъ пиру — и слѣдовательно болѣе или менѣе знаемъ жизнь. Для чего же художники и поэты дарятъ насъ романами и пьесами, когда въ распоряженіи каждаго личный опытъ?

Дѣло въ томъ, что то пестрое разнообразіе внѣшнихъ фактовъ и явленій, которое мы наблюдаемъ случайно, какъ зрители, или испытываемъ, какъ участники, далеко не исчерпываетъ всей жизни, не только не уясняетъ, но затемняетъ духъ и смыслъ жизни.

Живущее несется и шумитъ —
И безконечный міръ въ хаосъ нестройный слитъ

говоритъ Гёте, опредѣляя далѣе въ вопросительной формѣ отношеніе художника къ дѣйствительной жизни:

Деревянная церковь въ г. Вытегрѣ.

Кто жизни выяснитъ неясное стремленье,
Кто стройно выразитъ нестройный жизни ходъ,
Хаосъ разрозненный къ единству призоветъ
И согласитъ въ аккордъ торжествennаго лѣнья? *)

Вотъ чего мы ждемъ отъ художника. Выяснить духъ и смыслъ фактовъ, разобраться въ нихъ, размѣстить такъ, чтобы видна была ихъ взаимная связь, связь частнаго съ общимъ, случайнаго съ неизмѣннымъ, скоропреходящаго съ вѣчнымъ,

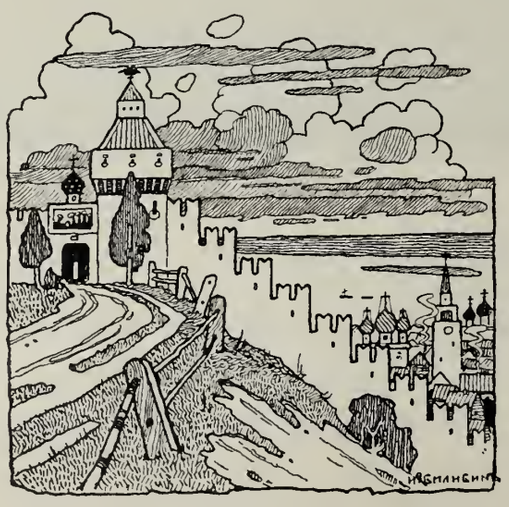
*) Гете „Фаустъ", прологъ въ театрѣ

Деревянная церковь въ Солигаличскомъ уѣздѣ Костромской губерніи.

выдвинуть и освѣтить наиболѣе важное и типическое — вотъ цѣли, къ которымъ должно стремиться всякое художественное изображеніе дѣйствительной жизни.

И какъ свидѣтельствуетъ исторія, всегда и всюду творцы искусства силою своего таланта превращали негармоничную дѣйствительность въ гармоничное произведеніе искусства, возвышали частное къ общему и путемъ красоты приближались къ идеалу.

Вл. Гурѣевъ.



Художественная хроника

Серьезный разговоръ съ нитчеанцами.

(Отвѣтъ Вл. Соловьеву).

I.

Пентей. Въ чемъ видишь ты смыслъ оргій?
Богъ Діонисъ (въ образѣ человѣка). Смертнымъ, не посвященнымъ въ таинства Вакха, этого открывать нельзя.
Пентей. Какую-же пользу изъ нихъ извлекаютъ посвященные?
Діонисъ. Тебѣ это не доступно. Но знать это слѣдуетъ.

Еврипидъ, „*Вакханки*".

Въ статьѣ, озаглавленной «Идея сверхчеловѣка» и помѣщенной въ IX-мъ номерѣ «Міра Искусства», авторъ ея, Вл. Соловьевъ, говоритъ, что «съ «нитчеанцами» логически возможенъ и требуется серьезный разговоръ, и притомъ о дѣлахъ сверхчеловѣческихъ».

Я не знаю, кого въ частности подразумѣваетъ здѣсь почтенный авторъ, и съ кѣмъ изъ нашихъ русскихъ «нитчеанцевъ» ему хотѣлось бы вести разговоръ, но, изъ тона всей его статьи и по другимъ косвеннымъ соображеніямъ, я думаю, что не ошибусь, если сдѣлаю предположеніе, что сотрудники «Міра Искусства» объединяются въ умѣ нашего философа подъ общей кличкой «нитчеанцевъ».

Понятно, что когда я увидалъ въ іюльской книжкѣ «Вѣстника Европы» статью Вл. Соловьева подъ заглавіемъ «Особое чествованіе Пушкина», посвященную разбору пушкинскаго номера «Міра Искусства», я невольно подумалъ: «Вотъ онъ, серьезный-то разговоръ»! Не скрою, меня, конечно, удивило, что уважаемый философъ началъ «серьезный» разговоръ съ литераторами «нитчеанцами» на страницахъ «Вѣстника Европы», давно уже спрыснутаго мертвой водой и, за злободневной борьбой съ земскими начальниками и «Московскими Вѣдомостями», совершенно забывшаго о томъ, что существуетъ на свѣтѣ искусство и литература. Мнѣ казалось, что Вл. Соловьеву было-бы гораздо удобнѣе вести «серьезный» разговоръ о «Мірѣ Искусства» на страницахъ какого-нибудь другого журнала, хотя-бы и въ самомъ «Мірѣ Искусства», только не въ «Вѣстникѣ Европы», гдѣ «нитчеанецъ»—бранное слово, и гдѣ такъ-же легко издѣваться надъ «нитчеанцами», какъ въ «Моск. Вѣдом.» надъ Финляндіей.

Въ сущности весь «серьезный разговоръ» г. Соловьева сводится къ вышучиванію статьи Розанова и къ двумъ-тремъ небрежнымъ щелчкамъ по адресу Мережковскаго и Минскаго.

Нападки эти мѣстами принимаютъ чуть-чуть личный характеръ и не лишены остроумничанія, столь мало подходящаго къ такому серьезному и вдумчивому писателю, какъ г. Соловьевъ.

Споръ Вл. Соловьева о Пушкинѣ — «давнишній, старый споръ».

Два года тому назадъ, въ томъ-же «Вѣстникѣ Европы», г. Соловьевъ говорилъ о «Судьбѣ Пушкина». Мысли, высказанныя имъ, надѣлали въ свое время много шуму, и доставили много огорченія всѣмъ «пушкиноманамъ».

Никто изъ нихъ не хотѣлъ помириться съ тѣмъ, что *Пушкинъ убитъ не пулею Геккерна, а своимъ собственнымъ выстрѣломъ въ Геккерна.*

Особенно удивило и обидѣло это странное утвержденіе какъ разъ тѣхъ самыхъ писателей, статьи которыхъ были помѣщены въ пушкинскомъ номерѣ «Міра Искусства».

На сколько мнѣ помнится, г. Розановъ тогда-же выступилъ въ защиту великаго поэта, Мережковскій же и Минскій теперь, имѣя къ тому поводъ, сочли нужнымъ, правда, только мимоходомъ, но довольно категорично отозваться о пресловутой «Судьбѣ Пушкина».

Все это я веду къ тому, чтобы выяснить, что до появленія послѣдняго «серьезнаго разговора» г. Соловьева дѣло обстояло такъ, что извѣстные въ русской литературѣ защитники и приверженцы Пушкина, Мережковскій, Минскій и Розановъ, обвинили г. Соловьева въ томъ, что онъ выказалъ нѣсколько презрительное отношеніе къ великому поэту, прочтя ему совершенно ненужную нотацію.

Г. Соловьевъ, *не отвѣтя вовсе на сдѣланныя противъ него обвиненія, предпочелъ самъ выступить въ роли обвинителя* и защищаетъ Пушкина отъ «мушкетеровъ», якобы «пытающихся сбросить бѣлѣющуюся Ветилую нашего несравненнаго поэта въ темную и удушливую расщелину Пиѳона» (стр. 440).

Всякаго безпристрастнаго читателя не можетъ не удивить то обстоятельство, что строгій обличитель «Судьбы Пушкина» защищаетъ великаго поэта отъ пламеннаго его поклонника, автора «Вѣчныхъ Спутниковъ».

II.

Нападая на Розанова, г. Соловьевъ не всегда сохраняетъ должное спокойствіе нелицепріятнаго судьи. Такъ, напр., Розановъ, противопоставляя Гоголя, Достоевскаго и Толстого — Пушкину, говоритъ: «Да, они всѣ, т. е. эти три — были пьяны, т. е. *опьянены*, когда Пушкинъ былъ существенно *трезвъ*». Г. Соловьевъ приводитъ эту фразу *) не цѣликомъ, и выходитъ, что Розановъ будто-бы сказалъ: «Да, они всѣ, т. е. эти три были пьяны». Конечно, благодаря такому пріему, г. Соловьевъ добился извѣстнаго эффекта и «насмѣшилъ читателя» — но такіе пріемы при «серьезномъ разговорѣ» не совсѣмъ подходящи...

Мнѣ въ данную минуту совершенно безразлично, правъ-ли Розановъ въ томъ, что считаетъ поэзію Пушкина лишенной оргіастическаго начала, или неправъ, но ужъ если съ нимъ спорить, то слѣдовало-бы прежде всего, выяснить, что̀ авторъ подразумѣваетъ подъ понятіемъ оргіазма. Если съ этимъ понятіемъ нельзя ничего соединить другого, кромѣ представленія о «пьянствѣ» и «юродствѣ», то очевидно, съ Розановымъ надо прекратить всякій споръ, такъ какъ нельзя-же разговаривать съ человѣкомъ, обвиняющимъ Пушкина въ томъ, что въ его произведеніяхъ нѣтъ ни «пьянства» ни «юродства». Совсѣмъ иное, если (какъ то дѣлаетъ Розановъ) признать оргіазмъ тѣмъ началомъ, которое присуще величайшимъ и вдохновеннѣйшимъ произведеніямъ искусства. Въ такомъ случаѣ можно или соглашаться съ Розановымъ, или вступать съ нимъ въ споръ и доказывать вмѣстѣ съ Минскимъ, что «во всѣхъ произведеніяхъ Пушкина вѣетъ свѣжій бодрящій духъ стихійной, инстинктивной правды, тѣмъ болѣе отрадный, что онъ является у поэта *вдохновеннымъ влеченіемъ, а не обдуманной системой*», и утверждать, что «только одна красота, постигаемая *не разсудкомъ, а во-вьки неразгаданнымъ мистическимъ чувствомъ*, казалась Пушкину предѣломъ, передъ которымъ душѣ не стыдно остановиться въ благоговѣйномъ созерцаніи» *).

Какъ-же поступилъ г. Соловьевъ? Приведя выдержки (какъ мы указали выше — не всегда безпристрастно) изъ статьи Розанова онъ говоритъ, «что Розановъ считаетъ *оргіазмъ* или *ниѳизмъ* чѣмъ-то ужасно великолѣпнымъ, и хотя ему (Розанову) совсѣмъ не удалось показать, чтобы Гоголь и Лермонтовъ, Достоевскій и Толстой были въ этомъ виновны, за то себя онъ обнаружилъ вполнѣ, какъ литературнаго «оргіаста, пиѳика, корибанта, а проще юродствующаго» (стр. 438). Благодаря своему «юродству» Розановъ, по мнѣнію г. Соловьева, не почувствовалъ «Ветилуи», «Дома Божія» въ твореніяхъ Пушкина, гдѣ «образъ настоящей, неподдѣльной, не дельфійской Ветилуи перевѣшиваетъ», въ противоположность, твореніямъ Гоголя и Достоевскаго, въ которыхъ «положимъ Розановскаго пиѳизма мало, *но Ветилуи настоящей почти не видать*».

Какъ-то дико слышать, и особенно изъ устъ г. Соловьева, что въ сочиненіяхъ Достоевскаго нѣтъ настоящей «Ветилуи», нѣтъ Дома Божія. Это настолько странное утвержденіе, что даже, кажется, не обмолвился-ли г. Соловьевъ. Но если онъ на этомъ настаиваетъ, то ему можно лишь замѣтить, что *не* найти оргіазма въ поэзіи Пушкина, какъ то сдѣлалъ Розановъ, гораздо болѣе простительно, чѣмъ *не* найти «Дома Божія» въ Алешѣ Карамазовѣ, старцѣ Зосимѣ, или Дунѣ Раскольниковой. Впрочемъ, это только къ слову, главное-же тутъ — критическій пріемъ. Г. Соловьевъ предпочелъ вышучивать г. Розанова вмѣсто того, чтобы вступить съ нимъ «въ серьезный разговоръ», а вмѣстѣ съ тѣмъ — какъ легко ему было поставить вопросъ на принципіальную точку зрѣнія, и именно въ этомъ пунктѣ начать обѣщанный «серьезный разговоръ» съ нитчеанцами.

Прежде всего г. Соловьеву слѣдовало вспомнить самого Нитче и его ученіе о «Діонисѣ». Аналогію

*) Стр. 433.

*) См. статью Минскаго „Завѣты Пушкина“ („Міръ Искусства“, № 13—14, стр. 28).

этого начала искусства Нитче прямо указываетъ въ физіологическомъ понятіи *опьяненія* (der Rausch) *).

Между опьяненіемъ и сновидѣніемъ (Rausch и Traum), по его мнѣнію, такой-же контрастъ, какъ между Аполлономъ и Діонисомъ **), тѣми двумя греческими богами, въ которыхъ Нитче видитъ живыхъ и наглядныхъ представителей двухъ основныхъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ противоположныхъ принциповъ всего искусства ***).

Но г. Соловьевъ въ спорѣ съ «нитчеанцами» совершенно забылъ о Нитче, благодаря чему онъ впалъ въ невольное противорѣчіе съ самимъ собой. Розанова онъ упрекаетъ въ томъ, что тотъ не находитъ оргіазма у Пушкина, Минскаго-же за то, что тотъ нашелъ именно это начало въ «завѣтахъ Пушкина».

Не высказавшись относительно правильности объединяющаго обѣ статьи эстетическаго принципа, *нельзя было ихъ единовременно отрицать.* Оба писателя примѣнили одинаковое мѣрило къ твореніямъ великаго поэта, и оба пришли къ противоположнымъ выводамъ. Розановъ утверждаетъ, что Пушкинъ «былъ существенно трезвъ», а Минскій находитъ въ твореніяхъ поэта «побѣду инстинкта надъ разумомъ» ****).

Г. Соловьевъ не замѣтилъ этого противорѣчія и, вовсе не коснувшись того самаго Нитче, доктрину котораго онъ хотѣлъ «изложить съ возможно-хорошей стороны» *****), нападаетъ и на Розанова и на Минскаго. Впрочемъ, статьѣ послѣдняго онъ удѣляетъ всего нѣсколько строкъ. По словамъ Вл. Соловьева, Минскій, «чтобы сдѣлать Пушкина своимъ единомышленникомъ, приписалъ ему свои мысли— вотъ и все».

Читатель ждетъ, конечно, разбора мыслей Минскаго, «приписанныхъ» имъ Пушкину. Но разбора нѣтъ, и вовсе не потому, что критикъ предполагаетъ ихъ уже извѣстными читателямъ и имѣющими сами по себѣ право гражданства, а только потому, что ему онѣ, очевидно, кажутся недостойными серьезнаго разбора.

Г. Соловьевъ и тутъ не устоялъ отъ соблазна осмѣять «русскаго нитчеанца», но это бездоказательное осмѣяніе прямо *не логично.*

Дѣйствительно, предположимъ, что г. Соловьевъ правъ, и Минскій въ самомъ дѣлѣ лишь «приписалъ свои мысли Пушкину», т. е. высказалъ чисто свой, «субъективный» взглядъ на поэта, пренебрегая всѣми требованіями «научной», «объективной критики». Г. Соловьевъ можетъ не соглашаться съ этимъ пріемомъ и имѣетъ полное право въ своей короткой статьѣ, преслѣдующей совершенно другую цѣль, не входить въ разборъ принципіальнаго вопроса о субъективной критикѣ вообще. Но какъ бы отрицательно онъ ни относился съ формальной стороны къ критическому *пріему* Минскаго, изъ этого не слѣдуетъ, что мысли Минскаго, корни которыхъ надо искать у Нитче, сами по себѣ, an und für sich, невѣрны и неинтересны.

Но г. Соловьевъ, который только-что говорилъ, что «изъ окна нитчеанскаго сверхчеловѣка прямо открывается необъятный просторъ для всякихъ жизненныхъ дорогъ....» *), въ это не входитъ и опять упускаетъ случай взглянуть на дѣло принципіально, предпочитая довольствоваться ироническимъ отношеніемъ къ дѣлу.

III.

Мнѣ хочется, наконецъ, привести нѣсколько примѣровъ того, насколько подчасъ несправедливъ и пристрастенъ г. Соловьевъ. Какъ извѣстно, Богъ умомъ его не обидѣлъ, но иногда въ цѣляхъ полемическихъ онъ не брезгаетъ прикинуться простачкомъ.

Розановъ говоритъ про Пушкина: «....въ звѣздную ночь «баринъ всю ночь игралъ въ карты» — и кто знаетъ, не въ эту-ли и не объ этой-ли самой ночи Лермонтовъ написалъ:

Ночь тиха. Пустыня внемлетъ Богу....“
(Замѣтка о Пушкинѣ стр. 8).

Приведя эти слова, г. Соловьевъ прибавляетъ отъ себя: «остановимся на минуту. Вотъ характерная черта: *въ ней весь писатель* **). Говорю не про Лермонтова, а про Розанова.... Можно подумать, что біографія Пушкина и Гоголя, хронологія лермонтовскихъ стихотвореній — все это предметы, «покрытые мракомъ непзвѣстности»... «*Кто* знаетъ?» Да вѣдь *всякій*, если не знаетъ, то по надлежащей справкѣ лично можетъ узнать, когда именно Гоголь познакомился съ Пушкинымъ и къ какому именно времени относится лермонтовское стихотвореніе, а узнавши это, *всякій* можетъ видѣть, что дѣло идетъ о двухъ фактахъ, раздѣленныхъ годами.... Что же такое этотъ вопросъ: «кто знаетъ?» Право, я не буду

*) Die Geburt der Tragödie, изд. 1878 г. стр. 5.
**) Тамъ-же стр. 2.
***) Тамъ-же стр. 86.
****) Кстати, Нитче замѣчаетъ, что Еврипидъ, въ качествѣ перваго „трезваго“, осуждаетъ „опьяненныхъ поэтовъ“ (стр. 68).
*****) См. „Идею сверхчеловѣка“ стр. 88.

*) „Идея сверхчеловѣка“ стр. 88.
**) Курсивъ мой.

теперь слишкомъ удивленъ, если какой-нибудь «оргіастическій» мыслитель печатно предъявитъ въ одно прекрасное утро такой, напримѣръ, вопросъ: «кто знаетъ, та ночь, въ которую родился Мухаммедъ, не была-ли она та самая Варѳоломеева ночь, когда Александръ Македонскій поразилъ мавританскаго дожа Густава Адольфа на равнинѣ Хереса, Малаги и Портвейна» (В. Евр. стр. 435—436).

Неужели стоило приводить біографическія и хронологическія соображенія и придумывать довольно тяжелую остроту, для того, чтобы сказать Розанову, что «Выхожу одинъ я на дорогу» написано послѣ смерти Пушкина? И почему *весь писатель* (Розановъ) въ этой «характерной чертѣ» якобы хронологической ошибки? Г. Соловьевъ просто прикинулся, что не понимаетъ Розанова, только для того, чтобы поострoумничать. Для всякаго читателя совершенно ясно, что Розановъ говорилъ «о той-же самой ночи» вовсе не въ хронологическомъ смыслѣ, а лишь въ смыслѣ аналогичности обстановки, при которой оба поэта выказали себя съ разной стороны. И если-бы г. Розановъ вмѣсто «кто знаетъ, не въ *эту-ли* и не объ *этой-ли* самой ночи» — сказалъ «....не *въ такую-же*-ли и не о *такой-же-ли* ночи», то для г. Соловьева не было-бы даже внѣшняго повода для остроумія.

Тотъ-же фокусъ продѣлываетъ Вл. Соловьевъ и съ Мережковскимъ.

Онъ пишетъ: «....г. Мережковскій указываетъ на контрастъ между теперешними всероссійскими чествованіями Пушкина и тѣмъ, что происходило еще «вчера». А именно вчера три писателя высказали о Пушкинѣ мнѣнія, которыя не нравятся г. Мережковскому. Но въ чемъ же тутъ контрастъ между «вчера» и «сегодня?» Вѣдь ни одинъ изъ этихъ писателей отъ своихъ «вчерашнихъ» мнѣній не отказался «сегодня», а съ другой стороны, эти мнѣнія были такими-же одинокими въ русской печати «вчера», какъ остаются сегодня....» (стр. 439).

Опять г. Соловьевъ дѣлаетъ видъ, что ничего не понимаетъ, а непонятнаго тутъ ничего нѣтъ. Описавъ неистовство «Новаго Времени» по поводу пушкинскихъ празднествъ, г. Мережковскій высказываетъ удивленіе, что теперь, «сегодня», г. Суворинъ зажигаетъ плошки и звонитъ въ колокола, «вчера»-же, когда популярные современные писатели Толстой, Соловьевъ и Спасовичъ развѣнчивали Пушкина, онъ молчалъ. «Тогда еще (Суворинъ) не вспоминалъ о Пушкинѣ», прибавляетъ г. Мережковскій, «занятый другими, болѣе насущными дѣлами» (стр. 14).

Кажется, ясная и простая мысль, не понимать ее — нельзя. Но г. Соловьевъ не желаетъ ее понимать, и распространяется на ту тему, что ни одинъ изъ вышеуказанныхъ писателей не измѣнилъ своихъ «вчерашнихъ» убѣжденій, на что въ данномъ случаѣ г. Соловьеву и нечего было бы особенно указывать, такъ какъ онъ самъ, должно быть, признаетъ, что «вчерашнее» его мнѣніе о «судьбѣ Пушкина» вовсе не есть какая-то не подлежащая измѣненію абсолютная истина...

IV.

Г. Соловьевъ старательно и пространно излагаетъ исторію о томъ, какъ, благодаря небрежности почты, ему были не во-время доставлены сочиненія Пушкина, посланныя ему редакціей «Міра Искусства» для того, чтобы онъ могъ исполнить свое «условное обѣщаніе» и принять участіе въ пушкинскомъ номерѣ журнала.

Изложеніе этого эпизода занимаетъ четверть всей статьи. Казалось-бы, что можетъ быть интереснаго въ томъ, что г. Соловьевъ неаккуратно получаетъ свою корреспонденцію, и какое это имѣетъ отношеніе къ чествованію Пушкина? Но г. Соловьевъ во всемъ видитъ «тайный смыслъ», и даже почта является въ его глазахъ какой-то «благодѣтельной силой», которая оказала «двойную услугу, давая ему способъ помянуть Пушкина наилучшимъ образомъ» *), и избавивъ его «отъ всякаго, хотя-бы невольнаго участія въ покушеніи сбросить «бѣлѣющуюся Ветилую» нашего несравненнаго поэта въ удушливую расщелину Пиѳона» (В. Е. стр. 440).

Мнѣ кажется, шалости почты повредили г. Соловьеву. Съ одной стороны, онъ не воспользовался случаемъ вновь продумать и просмотрѣть свое «вчерашнее» мнѣніе о судьбѣ Пушкина, а съ другой, не принявъ участія въ пушкинскомъ номерѣ «Міра Искусства» онъ не устоялъ отъ искушенія и написалъ спѣшную, поверхностную замѣтку, лишенную серьезнаго значенія.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что г. Соловьевъ еще не исполнилъ даннаго имъ обѣщанія, и надо надѣяться, что онъ не преминетъ вступить въ разговоръ съ «нитчеанцами», только на этотъ разъ въ болѣе серьезной формѣ.

Д. Философовъ.

*) Г. Соловьевъ, получивъ сочиненія Пушкина какъ разъ въ юбилейные дни, прочелъ своимъ друзьямъ всѣ лучшія творенія поэта.

О древне-египетской красотѣ.

IV.

Достоевскій — это фигура нашей исторіи, и фигура огромная. Не важно, что «болталъ» Прижизальщикъ Ивану («Бр. Карам.»), или чего боялся для себя Свидригайловъ, но тотъ, кто нарисовалъ и *эти образы* и тысячи *другихъ*, и съ неустанной энергіей говорилъ

О тайнахъ вѣчности и гроба,

— тотъ уже есть нестираемая точка нашего историческаго плана, незатираемая черта и обще-европейскаго развитія, даже развитія арійскаго. Мы знаемъ семитовъ какъ *племя*, но есть еще *семитизмъ* какъ точка зрѣнія, какъ уклонъ вниманія, и на него-то вступилъ Достоевскій. Въ его лицѣ мы наблюдаемъ вдругъ характерную голову еврея, не нашихъ проходящихъ дней, но древняго еврея, вырѣзавшуюся среди свѣтлаго и беззаботнаго арія «Квадрильонъ лѣтъ скитаній»—какъ это характерно! «Квадрильонъ лѣтъ сомнѣній, поисковъ Бога въ Европѣ, тысячи безсильныхъ апологій, апологій еще со временъ Тертулліана, т. е. живого язычества, значитъ въ самой колыбели христіанства, и всегда безсильныхъ! Дикое зрѣлище: Богъ не можетъ уловить человѣка! Богъ не можетъ прикрѣпить къ Себѣ человѣка! Однако отъ Тертулліана до Боссюэта и до нашихъ дней непререкаемо свидѣтельствуютъ объ этомъ всѣ апологіи, эта безсильная ловля человѣка въ тенета вѣры. «Богъ съ нами», «съ нами Богъ и повинуйтесь языцы»: вѣдь вотъ настоящее и къ настоящему Богу отношеніе, коего невѣріе не можетъ коснуться. Въ Достоевскомъ забился ключъ этой особой религіозности: создатель характерныхъ фигуръ, не повторяющихся еще нигдѣ въ литературѣ, отъ Свидригайлова до Грушеньки («Бр. Кар.»).

Достоевскій, умирая, говоритъ женѣ:

« — Открой Евангеліе и прочти».

«Анна Григорьевна повиновалась. Открылось Матѳ. гл. III, ст. 11: «Іоаннъ-же удерживалъ его и говорилъ: мнѣ надобно креститься отъ тебя и ты-ли приходишь ко мнѣ? Но Іисусъ сказалъ ему въ отвѣтъ: не удерживай, ибо такъ надлежитъ намъ исполнить великую правду».

«Когда она прочла это, Ѳедоръ Михайловичъ сказалъ: ты слышишь — «не удерживай» — значитъ, я умру. И закрылъ книгу. Предчувствіе въ самомъ дѣлѣ не обмануло его. За два часа до кончины онъ заповѣдалъ передать это Евангеліе, бывшее съ нимъ въ каторгѣ, своему сыну». (Біографія и Письма, стр. 324).

Вотъ и вся исторія «Египта» — у постели умирающаго петербургскаго литератора.

Въ pendant къ этому такъ и просится строка изъ частнаго письма Достоевскаго: «живучъ (я) какъ кошка, тревога, горечь, самая холодная суетня, самое ненормальное для меня состояніе, и въ добавокъ — одинъ, — прежнихъ-то и прежняго, сорокалѣтняго, нѣтъ уже при мнѣ. А между тѣмъ все мнѣ кажется, что я только-что собираюсь жить! Неправдали: кошачья живучесть?» (письмо къ А. Е. Врангелю — см. «Біогр. и Письма», ч. I, стр. 282).

«Кошачья живучесть», т. е. какъ у Египта, который и поклонился *этой своей* и общей космической «живучести»:

« — Нужно жизнь полюбить больше, чѣмъ смыслъ ея...

« — Непремѣнно такъ, полюбить прежде логики, и тогда только я и смыслъ пойму. Вотъ что мнѣ уже давно мерещится» («Бр. Кар.»).

Вотъ что и нарисовано египтянами на этомъ фантастическомъ рисункѣ, который Масперо такъ смѣшно истолковываетъ: «quelques-uns des animaux fabuleux qui habitaient le désert d'Egypte» (vol. 1, p. 85). Ну, гдѣ-же они «habitaient»?.. Взятъ «колосъ», опять «клѣточка», конечно съ «уголькомъ», «душою» въ ней. И вотъ «крылья» какъ вѣчное стремленіе въ «таинственный вояжъ», «выйти изъ дня», или какъ ту-же мысль, но мертвенно-скучно (философски) перефразировалъ Платонъ: «тѣло есть темница души, которую оставляя, она радуется» (Федръ, Федонъ). Платонъ не доглядѣлъ въ Египтѣ: молчаніе Ѳивскихъ и Геліопольскихъ мудрецовъ онъ принялъ за скорбь о жизни, скорбь надъ тѣломъ. Какая ошибка!

Онъ не разглядѣлъ, что вѣчно молчаливые египтяне лишь преднамѣренно черезъ свое молчаніе сковывали въ себѣ «пророчество», «восторгъ», и, не изглаголавъ его, какъ семиты, черезъ Исаію или Іезекіиля, пророчествовали въ пирамидахъ, черезъ трудъ — это четыретысячелѣтнее упоеніе созиданіемъ, коего фундаменты мы не можемъ вырвать изъ «матери-земли» въ теченіе 2.000 лѣтъ. Пирамиды... нужно-же было чѣмъ-нибудь, какимъ-нибудь невѣроятнымъ трудомъ, противоестественной тяжестью придавить, удержать около земли и, наконецъ, просто ввести въ русло, благоустроить то опьяненіе души «мыслями», тотъ оргіазмъ, какой, загорѣвшись въ одномъ Достоевскомъ, надѣлалъ столько хлопотъ либеральному нашему квіетизму. Достоевскій... куда его дѣть? *какъ* съ нимъ справиться? *Одинъ* — онъ сильнѣе всѣхъ, и въ 60 лѣтъ пишетъ лучшее и глубочайшее твореніе («Бр. Карамазовы»), онъ еще передъ могилою — «пророкъ» (Пушкинская рѣчь), какъ впрочемъ и всегда «пророкъ»-же.

V.

Во всякомъ случаѣ «тотъ свѣтъ» *есть*, какъ и учили египтяне, даже безъ всякой перемѣны противъ здѣшняго, только «высоко-высоко надъ землею»; и «облака» тѣ-же и какъ будто «не тѣ-же»; и «серпъ мѣсяца», а «какъ будто» и «не мѣсяца»; «сонъ» - ли, «дѣйствительность» - ли? Но щемитъ сердце, и такъ легко бѣгутъ ноги, какъ никогда на землѣ! «Квадрильонъ верстъ прошелъ»... и не замѣтилъ, по крайней мѣрѣ не усталъ...

Да вѣдь *чему-же* и улыбаются умирающіе, рѣшительно всѣ, и какъ-бы ни была тяжка болѣзнь, въ секунду самаго умиранія, т. е. когда частью уже отдѣлились отъ земли? Всѣ улыбаются, переходя въ невыразимую *радость*. И вотъ еще наблюденіе: всѣ совершенно безспорно умирающіе вовсе не чувствуютъ, что они умираютъ, т. е. *знаютъ и видятъ до очевидности какимъ-то внутреннимъ ощущеніемъ, что не умираютъ и жизнь передъ ними... безъ конца!* Я видѣлъ Страхова, я наблюдалъ, ужасался: тѣло трепетало, тѣло уже не было «въ живыхъ», что-же онъ дѣлалъ? Я нагнулся ухомъ, чтобы разслушать лепетъ: «опечатка, ужасная опечатка, ну что это, 61 — 63». Я не буквально помню, и могу ошибиться *въ годѣ*, но онъ жаловался, что на обложкѣ «Изъ исторіи литературнаго нигилизма» (его сочиненіе, въ 90 г. изданное, т. е. нѣсколько лѣтъ назадъ) проставлены не тѣ «годы нигилизма». Что-то въ этомъ родѣ, я не справлялся, но эта какъ-бы «игра въ смерть», почти въ могилѣ, меня поразила и я ее видѣлъ. Ибо Страхова не было, былъ трупъ барахтающійся, задыхающійся. Да, это было *для меня*, а для него — *вѣчная жизнь*, и *безъ всякой перемѣны*, съ «опечатками» и «борьбою съ нигилизмомъ». Я видѣлъ умирающаго Шперка, начитаннаго въ медицинѣ (отецъ — докторъ, да и самъ онъ любилъ и почитывалъ обо всемъ физіологическомъ). *Ватный халатъ* на немъ промокалъ (изнурительный потъ въ скоротечной чахоткѣ),—кажется-бы, *осязательно?* Кто-же бы *не узналъ*, чѣмъ боленъ, но вѣдь онъ шелъ въ «champs Elysées» и жена подслушала ночной разговоръ его съ собою: «что бы это у меня было?» «Ракъ?». Т. е. у него никакого не было ощущенія чахотки. Больно — да, было больно, какъ мы, когда защемимъ руку и кричимъ. Но вѣдь отъ «защимки» не умираютъ и онъ *зналъ* и *видѣлъ*, что *не умираетъ*. «Выходъ изъ дня» и только, такъ и формулировали египтяне. Свечерѣло; закатилось солнце; вчера еще для нихъ настоящее, сегодня еще настоящее, а завтра — наше превратилось въ стеклянное, въ большой красный шаръ, *а настоящее-то и осталось*, и вотъ они, Шперкъ и Страховъ, и побрели за нимъ «въ страну Аменти», «на западъ», куда черезъ Нилъ перевозили дорогихъ «уснувшихъ» египтяне. Да чтобы невѣждыживые не вздумали принять ихъ за мертвыхъ! Пожалуй — ограбятъ, отрубятъ палецъ съ перстнемъ, отнимутъ руку, голову: а онъ — живъ. Что тогда будетъ дѣлать? Произойдетъ настоящая смерть, ужасная смерть, возмутительное убійство, — вѣчное, по ту-стороннее, изъ коего — уже нѣтъ возврата! И вотъ философія, то бишь — вотъ истина, которая побудила ихъ укрѣплять могилы *какъ крѣпости*, возводить надъ усопшими почти *бастіоны*, да и въ нихъ-то еще хитрѣйшимъ образомъ *прятать* ихъ. Вѣдь «костямъ»-то «надо ожить», да даже и *суть* онѣ, *живы*.

Нужно бы чѣмъ-нибудь, какъ-нибудь, изъ міра совершенно *несродныхъ* наблюденій, подтвердить это. Что-нибудь — изъ «профессорскаго» плода

Ума холодныхъ наблюденій,

и безъ всякихъ

Сердца горестныхъ замѣтъ.

Намъ попались два мѣста, одно изъ книги г-на Побѣдоносцева («Московскій сборникъ», Москва, 1896 г., стр. 189—195), а другое изъ книги Шаховского о Гиляровѣ-Платоновѣ, что дастъ универсально-философское подтвержденіе сказанному. Приведемъ оба фрагмента.

«...Карусъ, въ своемъ извѣстномъ сочиненіи *О душѣ*, говоритъ, что ключъ къ уразумѣнію существа *сознательной* жизни души лежитъ въ области *безсознательнаго*. Въ своей книгѣ онъ изслѣдуетъ взаимное отношеніе сознательнаго къ безсознательному въ жизни человѣческой, и высказываетъ много глубокихъ мыслей. *Божественное* въ насъ, — говоритъ онъ, — что мы называемъ душою, *не есть что-либо разъ остановившееся въ извѣстномъ моментѣ, но есть нѣчто непрестанно преобразующееся въ постоянномъ процессѣ развитія* (читай: «движенія»), *разрушенія и новаго образованія*»...

Душа — *летитъ*, вотъ ея суть; она — *съ крыльями*, конечно не ястребиными,— не въ этомъ дѣло, не въ фетишѣ; она — сліяніе *гибнущихъ и рождающихся міровъ*, и, словомъ, летитъ надъ землею и моремъ, подъ небомъ, въ облакахъ. Не это, но *въ родѣ этого*..

«...Сознательная жизнь человѣка разлагается на отдѣльные моменты времени, и ей доступно лишь смутное представленіе своего существа въ прошедшемъ и будущемъ, настоящая-же минута отъ нея ускользаетъ, ибо едва явилась — какъ уже переходитъ въ прошедшее. Приведеніе всѣхъ этихъ моментовъ къ единству, сознаніе настоящаго, т. е. обрѣтеніе истиннаго твердаго пункта между настоящимъ и будущимъ, возможно лишь въ области безсознательнаго, т. е. тамъ, гдѣ нѣтъ времени, но есть вѣчность»...

Зерно, конечно «крылатое», есть «я» praesentis, но и не *память* ли прошлаго? И не оно-ли, и при томъ не *одно*-ли только оно въ цѣломъ мірозданіи и по существу, полно «мечтаній грядущаго»? Карусъ плететъ отвлеченную белиберду, когда есть совершенно *опредѣленное* и *живое*, къ чему его слова относятся, что собою покрываетъ смыслъ его словъ; да зернышки-«боги» Египта такъ всѣ и говорятъ о себѣ: «я есмь то, что было, что есть, и что будетъ» (въ «Золотомъ ослѣ» Лукіана — Изида о себѣ, и, по свидѣтельству Платона, такая же надпись была и на статуѣ Нейтъ въ Саисѣ; вообще — это трюизмъ египетскихъ надписей, т. е. мысль ихъ бродитъ, или, точнѣе, мысль Каруса бродитъ около египетскихъ идей). Извѣстные мифы греческой древности объ Эпиметеѣ и Прометеѣ имѣютъ глубокое значеніе, и не даромъ греческая мудрость поставляла ихъ въ связь съ высшимъ развитіемъ человѣчества. *Вся органическая жизнь напоминаетъ намъ эти двѣ оборотныя стороны творческой идеи въ области безсознательнаго. И въ мірѣ растительномъ, и въ мірѣ животномъ каждое побужденіе, каждая форма даютъ намъ знать*, когда мы вдумываемся, что здѣсь *есть нѣчто возвращающее насъ къ прошедшему*, т. е. явившемуся и бывшему прежде, *и предсказываетъ намъ нѣчто имѣющее образоваться и явиться въ будущемъ*»...

Ну, не объ «Нейтъ»-ли Саиса говоритъ Карусъ?..

«...Чѣмъ глубже мы вдумываемся въ эти свойства явленій, тѣмъ болѣе убѣждаемся, что все, что въ сознательной жизни мы называемъ памятью, воспоминаніемъ, и все то въ особенности, что называемъ предвидѣніемъ и предвѣдѣніемъ»...

Т. е. зерно? «глазъ»?

«...Все это служитъ лишь самымъ блѣднымъ отраженіемъ той явности и опредѣлительности, съ которою эти свойства воспоминанія и предвидѣнія открываются въ безсознательной жизни».

«Въ сочиненіи Каруса изслѣдуются случаи, въ коихъ сознательная жизнь души, пріостанавливаясь, переходитъ иногда внезапно въ область безсознательнаго. Замѣчательно, говоритъ онъ, внезапное и непроизвольное возникновеніе въ нашей душѣ давно исчезнувшихъ изъ нея представленій и образовъ, равно какъ и внезапное исчезновеніе ихъ изъ нашего сознанія, причемъ они сохраняются и соблюдаются однако въ глубинѣ безсознательной души. Представленія о лицахъ, предметахъ, мѣстностяхъ и проч., даже иныя особенныя чувства и ощущенія, иногда въ теченіе долгаго времени кажутся совсѣмъ исчезнувшими, какъ вдругъ просыпаются и возникаютъ снова со всею живостью, чѣмъ и доказываютъ, что въ дѣйствительности не были они утрачены...»

Вотъ второй отрывокъ:

«Отъ одного замѣчательнаго русскаго ученаго слышалъ я замѣчаніе, что сочетаніе половъ подъ разными видами и наименованіями проходитъ по всему мірозданію: не только въ животномъ и растительномъ царствѣ, но и въ химическихъ процессахъ и механическомъ движеніи свѣтилъ формула все та-же одна вездѣ, говорилъ онъ, поясняя этотъ законъ опытами и математическими выкладками. Глубоко мнѣ врѣзалось это замѣчаніе, полное развитіе котораго въ научномъ отношеніи должно бы составить эпоху» (Кн. Н. В. Шаховской. Памяти Никиты Петровича Гиляровa-Платонова. Ревель. 1893 г.).

Поразительно, что человѣкъ такого замѣчательнаго ума, какъ Гиляровъ, и удивленный сообщеннымъ ему, ни однимъ словомъ и особенно примѣромъ не иллюстрировалъ сообщенія, и, такъ сказать, Америка потонула передъ самымъ носомъ от-

крывшаго *было* ее Колумба. Полъ космиченъ. Міръ, космосъ—живъ, жизненъ; онъ не существуетъ резонно или логически, но *живетъ*. Въ немъ «бѣ животъ»: онъ *животенъ*. Мы прямо утыкаемся въ Апокалипсисъ: «не знаю, что видѣлъ: лицо-ли орлиное, тельца-ли ликъ, или льва, но былъ тутъ ликъ и человѣка»; все — «исполнено очей», «снаружи и внутри»; и «взывая *свять, свять, свять*, они въ вѣчномъ движеніи были передъ Престоломъ Божіимъ». Теперь, насколько въ насъ струится *жизнь*, мы — *мужс-женски*, и это не есть феноменъ нашего здѣшняго бытія, но ноуменъ тамошняго, «о коемъ мы здѣсь «есьмы и существуемъ». Феноменъ исчезъ (смерть): что-же осталось? Ноуменъ, т. е. одинъ *полъ*, податель жизни, родникъ на землѣ жизни, «который не принимаетъ въ себя начала (принципа) противоположнаго себѣ» (Платонъ) и есть въ смертномъ начало безсмертное. Когда такъ — все понятно: смерть есть закрытіе органовъ ощущенія, земныхъ очей, земного уха, земного обонянія, земного осязанія, но тотчасъ открываются въ вѣчномъ родникѣ зрѣнія, осязанія etc., т. е. въ рождающемъ все это полѣ, вѣчныя очи, вѣчное осязаніе, вѣчный слухъ,— фундаментъ земныхъ феноменовъ, корень общій цвѣтовъ въ этотъ годъ, въ тотъ годъ, во всѣ лѣта жизни. Есть надъ землей растеньице годовалое, но есть подъ землею его-же многолѣтній корень: есть человѣкъ многолѣтній, но подъ нимъ — вѣчный полъ. Тогда «выходъ изъ дня» въ чемъ-же долженъ выразиться?

Мы должны забыть міръ, «забыться»: это есть непремѣнное условіе, и даже дикіе животные, избирая ночь, забиваясь въ чащу лѣса, ищутъ и *создаютъ* себѣ, *уготовляютъ* какой-то странный «субботній». «отрѣшенный» «покой». И во всякомъ случаѣ, что бы мы ни взяли для сравненія,—успѣхи тщеславія, побѣды ума, владычество или господство надъ людьми. — любовь тѣмъ отличается отъ всего, что хотя во время ея мы служимъ и безконечно готовы служить другому, мы этимъ служеніемъ счастливѣе. чѣмъ всяческимъ господствомъ. Любовь есть сладостное служеніе, сладость служенія, рабство, котораго ищутъ и въ которомъ забываются владыки міра. Съ тѣмъ вмѣстѣ самый могущественный человѣкъ. любя. вдругъ теряетъ остроту зуба, крѣпость когтя: алчная покорность появляется у Тамерлана, если только онъ любилъ и пока любилъ. Все это — странные феномены: міръ теряетъ ядъ и горечь. входя въ ея вихрь; онъ, въ этомъ вихрѣ и въ направленіи его, очищается отъ грѣха, становится безгрѣшенъ. Дездемона, обманывающая Отелло, — возможно-ли? или Офелія, злоумышляющая противъ Гамлета? И каждое бѣднѣйшее на землѣ существо проходитъ черезъ этотъ нимбъ Офеліи и Дездемоны, т. е. въ нѣкоторый мигъ своего бытія, часто уничижительнаго и горестнаго, оно выростаетъ въ величину Шекспировскихъ сюжетовъ. Не будь это чувство космическимъ. оно было бы присуще нѣкоторымъ, но, составляя самую суть жизни, оно обще всему живущему. Переходъ любви въ рожденіе есть какъ-бы земная эманація, на землю проліяніе существенно неземного, потусторонняго начала: изъ него рожденный беретъ въ себя потусвѣтную искру, но уже въ мѣру этого родившій лишается ея. «Не рождая», въ будущемъ вѣкѣ человѣкъ весь перейдетъ въ ощущеніе переполненнаго существованія, любовь и нѣжность, которая уже не истощается. Это будетъ вѣчная влюбленность безъ обладанія, безъ разрѣшенія, тотъ нимбъ непорочнѣйшаго сіянія, коимъ на землѣ она начинается, и часто очень долго длится.

В. Розановъ.

Бесѣды художника.

Парижскіе салоны.

II.

(Окончаніе).

Едва-ли не наиболѣе художественныя произведенія находятся въ самомъ скромномъ отдѣлѣ выставки, въ гравюрахъ и рисункахъ. Таковы, напримѣръ, безподобныя акварели Симона и Обюртэна, очаровательные офорты въ краскахъ Робба (качели въ Уистлеровскихъ тонахъ) и Раффаэлли (желтое дерево), акварели Беллери-Дефонтэна (напоминающія лучшіе годы Грассэ), слишкомъ сложныя, но впечатляющія пастели бельгійскаго символиста де Гру (Наполеоновская эпопея), гравюры на деревѣ — въ стилѣ Валлотона — Лабурёра (особенно кладбище), гравюра на деревѣ въ краскахъ Делкура (простымъ ножемъ). Жойо (не уступающія по тонкости раскраски японцамъ) и масса другихъ. Но прямо классично хороши, безподобны гравюры на деревѣ чудеснаго мастера Лепэра и между ними, отпечатанная въ нѣсколькихъ тонахъ, божественно подобранныхъ, «Тюльери», сложная парижская сцена, полная жизни и изящества. На первомъ планѣ, сиреватымъ силуэтомъ, — дамы въ модныхъ мантильках, юбкахъ evasées книзу и эффектныхъ шляпкахъ, гуляющія съ франтоватыми дѣтишками; за ними еще

ребятишки и няньки, возящіяся у бассейна намѣченные одними штрихами, почти безъ красокъ, наконецъ фонъ въ рыжеватыхъ тонахъ: группы старыхъ каштановъ, изъ-за которыхъ выглядываютъ статуи и зданія Лувра. Какъ просто все, сколько того, что нужно, и только того и ничего лишняго; какая истинная стилизація современности, какая благородная декоративность! Увеличьте эту маленькую гравюру, заполните этой композиціей, въ этихъ самыхъ краскахъ, громадную стѣну,—и вы найдете разрѣшеніе той мучащей всѣхъ декораторовъ задачи монументальнаго и стильнаго увѣковѣченья нашей безпорядочной и неприглядной эпохи! Ленэръ, силой своего генія, нашелъ ту-же стройность и гармонію, то-же спокойствіе и грацію въ современной толпѣ парижскихъ шикарей и модницъ, которые другимъ представляются возможными лишь въ изображеніи древняго міра.

Посреди сада, гдѣ размѣщена скульптура, стояла «Ева» Родэна, очень остроумно «всаженная» прямо въ землю безъ пьедестала; ея приземистый, съеженный силуэтъ издали впечатлялъ тоской и отчаяніемъ, такъ прекрасно выраженными въ немъ, но, подойдя ближе, нельзя было не пожалѣть, что Родэнъ, по прежнему отуманенный ѳиміамомъ поклонниковъ, оставилъ свою работу на полъ-дорогѣ, сообщивъ, положимъ, своему созданію силу и выраженіе, но не давъ ему той послѣдней политуры, которая намъ такъ мила въ прежнихъ мастерахъ (и въ Микель Анджело) и которая такъ-же необходима для скульптуры какъ «чистая» оркестровка въ музыкѣ. Изъ послѣдователей Родэна особенно выдѣляются Бурдэль и госпожа Голубкина, но оба эти талантливые художника уже заражены недостатками своего учителя. — Объ остальной тысячѣ статуй, разставленныхъ на верстовомъ протяженіи по всей средней полосѣ Galerie des Machines, невозможно говорить; весьма добросовѣстны, иногда порядочны этюды голыхъ людей; вся эта масса ординарныхъ физіономій ординарно, но и прилично повторена въ лѣпкѣ; десятка три большущихъ памятниковъ не лишены обязательнаго паѳоса, руки достаточно растопырены, господа во фракахъ и мундирахъ со всѣхъ сторонъ окружены всѣмъ, чѣмъ полагается: нимфами, ангелами, славами, плугами, трофеями; встрѣчаются нѣсколько львовъ и тигровъ, въ которыхъ, положимъ, нѣтъ и капли темперамента Бари, или нашего Обера, но которые очень чисто отдѣланы и вовсе не страшны, — но во всемъ этомъ, ей Богу, нѣтъ ни на грошъ искусства! Фальгьеровскій Бальзакъ неописуемъ, и огорчилъ даже ненавистниковъ Родэна. Какая пропасть между этимъ вздоромъ и тѣми шедеврами, которые хранятся въ Луврѣ! Одна головка «Прекрасной Неаполитанки», или бюстъ кардинала Медичи, или бюстъ Лебрёна — стоютъ десятка, сотни, тысячи такихъ выставокъ! И еще говорятъ, что во Франціи скульптура процвѣтаетъ! Правда, она еще не дошла до послѣдней степени позора, какъ въ Италіи, она все же выше всякой другой скульптуры по совершенству своей техники, она еще не пала до того, чтобъ считать Антокольскаго за величину, но все-же и ей, при всей ея солидности и учености, при всемъ такъ называемомъ вкусѣ, не остаться въ исторіи, даже наравнѣ съ саксонскими фигурками, въ которыхъ по крайней мѣрѣ былъ стиль и характеръ.

Художественная промышленность такъ всѣхъ интересуетъ въ наше время, что мнѣ приходится и о ней сказать пару словъ, хотя положительно всѣ эти слабосильныя потуги выдумать что-то новое до сихъ поръ мало заманчивы. Я не говорю о Моррисѣ и Вальтерѣ Крэнѣ и о томъ чисто англійскомъ движеніи, котораго они представители и которое, безспорно, прекрасно: оно явилось естественнымъ продуктомъ англійской цивилизаціи, смогло тамъ привиться, пустить корни въ самую глубь жизни (*вся* новая англійская архитектура пронизнута имъ) и расцвѣсть пышнымъ и долговѣчнымъ цвѣтомъ. Но я говорю о томъ, что явилось вслѣдъ затѣмъ на материкѣ, когда и прочіе народы обидѣлись, что у нихъ нѣтъ еще своего современнаго стиля и изо всѣхъ силъ стали «выдумывать» его.

Эти-то выдумки, въ самомъ дѣлѣ, также нехудожественны, мучительно нехудожественны, также неестественны, безумны и подражательны, какъ недавно еще царившая Deutsche Renaissance, или барокко Луи-Филиппа, или даже вѣнская гнутая мебель. Грассэ, ванъ-де-Вельде, Гимаръ безспорно люди со вкусомъ и съ нѣкоторымъ талантомъ, но гдѣ же имъ, изолированнымъ, безъ истинной поддержки въ обществѣ, внѣ всякой логической эволюціи — только на основаніи пережеванаго Віолле-ле-Дюка и безпочвеннаго эклектизма — создать то, что создавалось вѣками, соединенными силами всѣхъ художниковъ, и даже не *убѣжденными людьми*, а прирожденными, народившимися силами цѣлаго народа! Если говорятъ, что Оппеноръ изобрѣлъ рококко, то это невѣрно. Онъ нашелъ лишь послѣднюю, наиболѣе совершенную форму тѣхъ мечтаній, которыя уже сквозятъ въ итальянской архитектурѣ начала XVII вѣка, а во Франціи безусловно замѣчаются съ первыхъ же лѣтъ Людовика XIV-го; надъ этой формой работали

до него цѣлыя поколѣнія, лучшіе художники разныхъ народовъ (Бернини, Голлъ, Шлютеръ, Маро) — и онъ, не подражая имъ, но воспитанный ими создалъ безъ насилія, просто, естественно эту послѣднюю форму. Также и нео-англійскій стиль вышелъ изъ «общеанглійской» обстановки, изъ этого смѣшенія вкусной готики, нѣжнаго ампира и всякой другой старины, которая до сихъ поръ, безъ всякой антикварной натяжки, просто вслѣдствіе устойчивости англійской семьи и англійскаго общества, сохранялась, была всѣми любима и уважаема, повсюду, въ каждомъ домѣ. И во Франціи есть новый стиль, напримѣръ, въ модахъ, въ украшеніяхъ — что вполнѣ понятно, такъ какъ портные и ювелиры находились и находятся въ тѣсномъ единеніи съ тѣмъ обществомъ, для котораго работаютъ. Они воспитываютъ его вкусъ, а воспитанники потомъ руководятъ имъ, получается взаимопомощь, чего нѣтъ въ дѣятельности архитекторовъ и обойщиковъ и вполнѣ понятно, такъ какъ одни — скучные схоласты, другіе — невѣжественные ремесленники. Поэтому такъ, сбухты барахты, по прихоти двухъ трехъ précieux, вдругъ сочинить новый стиль, ни на что не похожій, оказывается дѣломъ невозможнымъ. Быть можетъ, изъ этихъ безжизненныхъ начинаній что нибудь наконецъ и выльется живое, быть-можетъ, и эта свалка прежнихъ и всякихъ формъ, вмѣстѣ съ несуразными выдумками, и дастъ, когда сгніетъ и перебродитъ, ту жирную почву, изъ которой выростетъ настоящая и вполнѣ подходящая художественная промышленность, но покамѣсть, мнѣ кажется, трудно смотрѣть на эти диллетантскіе фокусы, на этотъ слабенькій бредъ иначе, какъ съ жалостью и почти презрѣніемъ. Поэтому я обойду молчаніемъ всѣ эти изогнутыя и упрощенныя обстановки: Плюме, Соважъ, Тони Зельмерсгейма, Серюрье, мебель Белерн, Карабэнъ, Винэ, Баумана и проч., а также болѣе или менѣе надоѣвшіе всѣмъ слишкомъ безчисленные горшки, предназначенные стоять на всѣхъ полочкахъ и выступахъ, которыми такъ богато уснащена вся модная мебель (l'abus du pot). Впрочемъ, между послѣдними несправедливо умолчать о превосходныхъ сѣро-голубыхъ вазахъ Бинго, о черныхъ — Делаэрша, и о нѣкоторыхъ поливахъ Лашеналя. Цвѣтныя кружева Обера нынче не такъ прелестны, какъ его гирлянда розъ въ прошломъ году; зато подборъ стекляныхъ вазъ Тиффани еще никогда не былъ столь блестящъ. Его витрина—настоящій праздникъ для глаза, какая-то непонятная феерія радужныхъ переливовъ, какое-то особенное царство изъ фантастичныхъ перьевъ, цвѣтовъ и листьевъ; правы тѣ, которые утверждаютъ, что волшебныя открытія Тиффани наиболѣе удивительное явленіе въ сферѣ прикладнаго искусства за весь вѣкъ. Воображаю, какъ имъ воспользовались-бы древніе римляне, или еще византійцы, съ какимъ вкусомъ они съумѣли-бы сочетать эти драгоцѣнныя издѣлія съ камнями и металлами. Къ сожалѣнію, никому изъ богатыхъ и богатѣйшихъ людей въ Европѣ не придетъ теперь въ голову такъ испестрить свою обстановку, такъ безцеремонно выставить свое богатство на показъ; но говорятъ, нѣкоторые американскіе милліардисты, которые вообще наглѣе, проще и менѣе лицемѣрятъ, нежели европейцы, воспользовались мозаикой, вазами и витро Тиффани для отдѣлки своихъ дворцовъ и получилось, должно быть, нѣчто совершенно сказочное.

Единственная приманка въ Елисейскомъ Салонѣ — драгоцѣнности Лалика; зато эти маленькія вещицы пользуются такимъ успѣхомъ, что протолкаться къ витринѣ, гдѣ онѣ выставлены, черезъ густую облѣпившую ее толпу, очень трудно. Я спеціально приходилъ для нихъ раннимъ утромъ, когда еще совершенно не было народу, и часами любовался этими ожерельями, сережками, браслетами, аграфами, эгретками. Въ вещахъ Лалика и всѣхъ его безчисленныхъ теперь подражателей несомнѣнно есть новая, полная прелести система формъ, новый и цѣльный стиль. Особенно были хороши: брошка, изображавшая павлина, вывернутаго такъ, что его большія блѣдно-лиловыя перья какъ-бы составляли лепестки цвѣтка, вокругъ голубой головки, торчавшей, какъ пестикъ между ними; перстень въ видѣ ангела изъ сарпентина съ опалами на крыльяхъ, розовымъ лицомъ и голубымъ фономъ; брошка въ видѣ китайскаго дракона (зеленой и синей эмали), извергающаго пламя (опалъ, вырѣзанный à jour); колье изъ ангеловъ съ зелеными и синими шлейфами-крыльями, съ изумрудами въ скрѣпленіяхъ; колье изъ золотыхъ розъ съ зелеными (эмалевыми) листьями, другое колье изъ синихъ колокольчиковъ съ брилліантовыми листьями и т. д. Мнѣ кажется, что такія вещи смѣло могутъ фигурировать рядомъ съ тѣми безцѣнными вещицами, которыми гордится Лувръ, зеленая комната въ Дрезденѣ, или наша Петровская галлерея въ Эрмитажѣ.

Александръ Бенуа.

Парижъ, 1899.

Иллюстраціи къ Пушкину.

1) „Сочиненія А. С. Пушкина“ Изданіе П. П. Канчаловскаго, въ Москвѣ. Съ портретомъ автора, работы художника В. Сѣрова, и 66-ю рисунками художниковъ: А. Архипова, А. Бенуа, А. Васнецова, В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Досѣкина, С. Иванова, К. Коровина, С. Коровина, Е. Лансере, И. Левитана, С. Малютина, Л. Пастернака, И. Рѣпина, К. Сомова, В. Сурикова и В. Сѣрова.

2) „Руслапъ и Людмила“ А. С. Пушкина. Рисунки С. Малютина. Изд. А. И. Мамонтова въ Москвѣ.

Къ юбилею Пушкина появилось несмѣтное количество изданій съ картинками. Картинки дѣлались всевозможными художниками, по мѣрѣ силъ и таланта старавшимися разукрасить сочиненія Пушкина. Какъ водится, изъ всего этого ненужнаго баласта выдѣлилось очень немногое, потому что талантовъ на свѣтѣ мало, а художниковъ, понявшихъ, что требуется отъ иллюстраціи вообще и къ тому же отъ иллюстраціи Пушкина, — такихъ и совсѣмъ, совсѣмъ немного. Итакъ, разсмотрѣвъ то, что имѣетъ какое нибудь художественное значеніе, постараемся забыть объ остальномъ.

Во-первыхъ, одна характерная оговорка: все, о чемъ мы будемъ говорить, издано въ Москвѣ. Это, конечно, не пристрастный подборъ, а просто знакъ того, что все наше теперешнее художество и все, отъ чего мы можемъ ждать будущности, находится въ Москвѣ. Петербургу же остаются на долю обильныя художественныя сплетни, академическіе профессора и акварельныя пятницы!

Изданія Канчаловскаго, А. Мамонтова и каталоги Пушкинскихъ выставокъ исполнены въ Москвѣ.

Объ изданіи Канчаловскаго говорили долго до его появленія. Разсказывали, что издатель пригласилъ для иллюстрированія произведеній Пушкина всѣхъ нашихъ выдающихся художниковъ. И надо отдать справедливость, что, дѣйствительно, ни одинъ талантливый современный русскій живописецъ не былъ забытъ имъ. Г. Канчаловскій съумѣлъ привлечь къ своему предпріятію художниковъ самыхъ различныхъ направленій, и его изданіе — первая работа, гдѣ Рѣпинъ могъ встрѣтиться съ Малютинымъ и Сомовъ съ Васнецовымъ.

Передъ нами лежатъ три объемистые тома этого любопытнаго труда, надъ которымъ надо остановиться подольше, такъ какъ, мнѣ кажется, онъ можетъ имѣть большое значеніе для будущаго нашей иллюстраціи.

Раньше всего надо затронуть общій вопросъ: въ чемъ въ сущности заключается смыслъ всякой иллюстраціи и какимъ требованіямъ она должна подчиняться? Существуетъ упорное мнѣніе, что самый принципъ иллюстрированія художественныхъ твореній — ложенъ, и что иллюстрація не только не дополняетъ и не украшаетъ даннаго литературнаго произведенія, но, напротивъ, вноситъ антихудожественный элементъ, играя роль неумѣстнаго толкователя мыслей и образовъ писателя. Надо сознаться, что взглядъ этотъ часто приложимъ и, главнымъ образомъ, къ тѣмъ случаямъ, когда художникъ разсматриваетъ иллюстрируемый матеріалъ не съ собственной точки зрѣнія, а считаетъ долгомъ въ своихъ работахъ становиться на какую-то воображаемую точку зрѣнія автора литературнаго произведенія. Для того, чтобъ иллюстрировать Пушкина, онъ ищетъ въ твореніяхъ поэта указаній, хотя бы самыхъ мельчайшихъ намековъ, изъ которыхъ можно было бы вывести, какъ Пушкинъ рисовалъ себѣ такой-то типъ, или такое-то положеніе. Словомъ, художникъ хочетъ проникнуть въ «душу» поэта, чтобы потомъ передать ее сообразно своимъ способностямъ и умѣнію. Отсюда и идетъ главное недоразумѣніе.

Шуманъ заявилъ, что только геній можетъ постичь генія, а за нимъ и всѣ въ правѣ повторять, что иллюстрировать Пушкина можетъ только натура конгеніальная съ нимъ. Для всѣхъ понятно, что Леонардо могъ иллюстрировать Данте, а также никто не станетъ оспаривать то, что въ современной русской живописи нѣтъ ни одной силы равной по глубинѣ и таланту нашему великому писателю. Оттого такъ и напрашивается вопросъ: кто же изъ нашихъ художниковъ способенъ «постичь» Пушкина и найти въ себѣ достаточно силы, чтобы вполнѣ выразить его? При такой постановкѣ всякій отвѣтитъ: «конечно, никто!» А отсюда и происходитъ вся кажущаяся абсурдность иллюстрированія такого мастера, какъ Пушкинъ.

Но надо тотчасъ же уяснить себѣ, вѣрна ли здѣсь самая постановка вопроса и является ли разобранное положеніе необходимымъ условіемъ всякой иллюстраціи. Принимая объективность иллюстратора за главную цѣль его дѣятельности, мы съуживаемъ ему рамки и приводимъ задачу его къ невозможнымъ затрудненіямъ. Требовать, чтобы иллюстрація выражала душу поэта, сокровенныя его мысли, это значитъ требовать дополненій къ творчеству поэта, какъ будто его надо дополнять и какъ будто въ этомъ интересъ. Единственный смыслъ иллюстрацій заключается какъ разъ въ ея полной *субъективности*, въ выраженіи художникомъ его собственнаго взгляда на данную поэму, повѣсть, романъ. Иллю-

страція вовсе не должна ни дополнять литературнаго произведенія, ни сливаться съ нимъ, а наоборотъ, ея задача — освѣщать творчество поэта остро индивидуальнымъ, исключительнымъ взглядомъ художника, и чѣмъ неожиданнѣе этотъ взглядъ, чѣмъ онъ ярче выражаетъ личность *художника*, тѣмъ важнѣе его значеніе. Словомъ, еслибы самъ авторъ увидалъ иллюстраціи къ своей поэмѣ, то вовсе не было бы цѣнно его восклицаніе: «да, *я* именно такъ это понималъ!», но крайне важно: «вотъ какъ *вы* это понимаете!»

Въ «Богатыряхъ» Васнецова интересенъ взглядъ художника на Илью Муромца, а вовсе не совпадаемость его представленія со взглядами творцовъ былиннаго эпоса.

За подобную задачу могутъ и должны браться многіе изъ художниковъ и съ этой стороны имъ не страшно подступать и къ самому Пушкину. Методъ иллюстраціонный въ общемъ напоминаетъ многими чертами методъ критическій. И иллюстрація, и критика должны быть вполнѣ независимы отъ произведенія, къ которому относятся. Онѣ сами суть самостоятельное художественное творчество и, подобно тому какъ критическая работа не растолковываетъ литературнаго произведенія, а лишь освѣщаетъ его индивидуальнымъ взглядомъ критика, такъ и въ процессѣ иллюстрированія центръ тяжести долженъ быть всецѣло на сторонѣ художника и его личныхъ впечатлѣній.

* * *

Для живописцевъ-иллюстраторовъ не менѣе важенъ и другой, болѣе частный, но также крайне существенный вопросъ: составляетъ ли иллюстрація совершенно особый родъ творчества, или она есть та же, обыкновенная живопись, но лишь написанная на извѣстную заранѣе опредѣленную тему? На этотъ вопросъ не было обращено никакого вниманія нашими художниками, иллюстрировавшими Пушкина. Не надо забывать того чисто практическаго условія, что всякая иллюстрація прежде всего предназначена для воспроизведенія, а потому немаловажной заботой художника должно быть удовлетвореніе всѣмъ требованіямъ удобовоспроизводимости. Иллюстрація печатается (большей частью) безъ красокъ и потому эффектъ долженъ быть расчитанъ исключительно на blanc et noir. Ясно, значитъ, что первымъ условіемъ является безупречный, точный, оригинальный и занимательный рисунокъ. Въ этомъ отношеніи иллюстрація штриховая, т. е. исполненная раздѣльными ясными линіями, имѣетъ много преимуществъ; недаромъ въ Европѣ за послѣднее время она встрѣчается на каждомъ шагу и лучшія вещи Бёрдслей, Лепэра, Веренскіольда, Валлотона сдѣланы такимъ способомъ. Въ случаѣ же, если для иллюстраціи берется обыкновенный растушеванный рисунокъ, то и онъ долженъ подчиняться особымъ требованіямъ.

Иллюстраторомъ можетъ быть далеко не всякій художникъ: способность иллюстрировать есть совершенно особый даръ, отсутствующій у многихъ талантливыхъ живописцевъ. Воображаю, что вышло бы, еслибъ мы пригласили, положимъ, Ленбаха, Таулоу, или Клода Монэ для иллюстрированія Гете, Расина или Бальзака, и какъ очевидно рождены для иллюстраціи такія лица, какъ Менцель, Дегазъ, или Клингеръ. И эта особая способность выражается не только въ самой сущности иллюстраціи, но и въ чисто внѣшнихъ ея пріемахъ. Отъ иллюстраціи раньше всего требуется художественная внѣшность, яркая, индивидуальная и, главное, стильная. Одинъ какой нибудь чисто техническій пріемъ можетъ сдѣлать иллюстрацію интересной. Пусть не поставятъ мнѣ въ упрекъ, что я ищу лишь наружнаго эффекта. Я ищу немалаго — художественности; но хочу сказать только, что форма въ иллюстраціи играетъ роль, какъ нигдѣ, и что всѣ иллюстраціи съ важнымъ внутреннимъ значеніемъ, «съ душой», «со слезой», «съ идеей», никуда не годятся, если онѣ не удовлетворяютъ своими чисто внѣшними достоинствами. Картина можетъ подчасъ быть сухо написана, или небрежно нарисована, и это не лишитъ ее художественнаго значенія. Можно винить Либермана въ небрежности и Даньяна въ сухости, но нельзя отрицать ихъ художественныхъ заслугъ. Для иллюстраціи же небрежно нарисованный этюдъ, но «съ настроеніемъ», совсѣмъ не годится. Что хорошо въ мастерской, или даже подчасъ на выставкѣ, то совсѣмъ не хорошо въ иллюстраціи.

Здѣсь мало имѣть талантъ, здѣсь надо имѣть спеціальный талантъ иллюстратора, большой опытъ и любовь къ этому дѣлу. Многіе піанисты не могутъ и не любятъ играть камерной музыки, такъ какъ у нихъ совсѣмъ нѣтъ способности къ совмѣстной игрѣ. Многіе художники при всемъ желаніи не способны скомпановать ни одного орнаментальнаго мотива.

* * *

И вотъ, послѣ всего изложеннаго я долженъ сказать, что изданіе Канчаловскаго мало удовлетворяетъ всѣмъ предъявленнымъ требованіямъ: оно

есть не болѣе, какъ альбомъ автографовъ всѣхъ талантливыхъ русскихъ художниковъ нашихъ дней. Они всѣ росписались на его страницахъ и ихъ подпись, какъ таковая, всегда любопытна для любителей русской живописи. Но «иллюстрацій» въ этихъ трехъ томахъ почти пѣтъ.

Я поскорѣе выдѣлю это «почти». Изъ всѣхъ помѣщенныхъ здѣсь рисунковъ прекрасенъ портретъ Пушкина,—Сѣрова, и отвѣчаютъ своей цѣли работы кружка русскихъ молодыхъ живописцевъ, живущихъ въ Парижѣ, — Бенуа, Сомова и Лансере.

Благодаря ли тому, что эти художники перевидали все, что сдѣлано въ этой области на западѣ, или потому, что ихъ симпатіи всегда лежали къ этому роду живописи, ихъ рисунки — это единственныя «иллюстраціи» въ буквальномъ смыслѣ. Я не говорю здѣсь про художественное достоинство этихъ вещей, тѣмъ болѣе, что рисунки Сомова къ «Нулину» и «Барышнѣ-Крестьянкѣ» не лишены нѣкоторыхъ мелкихъ недочетовъ, также какъ, можетъ быть, и фигуры въ «Пиковой Дамѣ» Бенуа, но это единственныя настоящія *иллюстраціи* къ разсказамъ Пушкина, сдѣланныя спеціально для этихъ разсказовъ, *безъ нихъ не существующія*, и, съ другой стороны, *ярко выражающія характеръ творчества самихъ художниковъ*.

Во всемъ же остальномъ матеріалѣ изданія попадаются рисунки милые, но не выдерживающіе критики съ точки зрѣнія «иллюстраціи». Давнишніе эскизы В. Васнецова понятны на стѣнѣ въ рамкахъ, но не въ иллюстрированномъ изданіи Пушкина. Головастикъ, долженствующій изображать Петра Великаго, работы Сурикова, скорѣе похожъ на насмѣшку, чѣмъ на истинное творчество. Работы же двухъ талантливѣйшихъ нашихъ художниковъ, давшихъ наибольшее количество иллюстрацій, Левитана и К. Коровина, тоже неудачны. При всей моей любви къ творчеству этихъ двухъ мастеровъ я никакъ не могу понять ихъ работы въ разсматриваемомъ изданіи. Я останавливаюсь на нихъ двухъ, потому что они видимо, въ данномъ случаѣ, много поработали. Но методъ ихъ работъ совершенно не сходится съ изложеннымъ выше взглядомъ: это талантливые наброски, еле тронутые этюды. Ничего выработаннаго, ничего особенно характернаго. Желаніе понять и поддѣлаться подъ Пушкина, а затѣмъ стремленіе передать его одними намеками не привело къ желанному результату: явилось что-то непонятное, тяжелое, безъ стиля, не Пушкинское, не Левитановское и не Коровинское; а вмѣстѣ съ тѣмъ многіе изъ самихъ оригиналовъ изящны, легки, и въ мастерской смотрятся не безъ удовольствія.

Такъ много обѣщавшій и такой всегда интересный мастеръ, какъ Малютинъ, грѣшитъ тѣми же недостатками. Кромѣ двухъ малозначительныхъ рисуночковъ въ изданіи Канчаловскаго, мы имѣемъ большую тетрадь «Русланъ и Людмила», изданія А. Мамонтова, съ крупными его композиціями. Я отлично знаю эти эскизы, и оригиналы ихъ были выставлены на одной изъ устроенныхъ мною выставокъ. Помню, что колористическая прелесть обворожила меня, когда я увидалъ эти вещи впервые. Художникъ самъ называлъ ихъ первою мыслью, первымъ наброскомъ къ иллюстраціямъ «Руслана и Людмилы». Это были прелестныя декоративныя пятна, обличающія большую силу художника и рѣдкое колористическое чутье. Эти этюды тогда называли «самоцвѣтными каменьями»; они, дѣйствительно, ласкали взоръ и отъ нихъ можно было ждать прелестныхъ, поэтичныхъ иллюстрацій, когда художникъ разработаетъ ихъ, нарисуетъ фигуры, выяснитъ эффекты, — словомъ, превратитъ эту талантливую «записную книжку» въ произведенія искусства. И вдругъ теперь издаютъ въ роскошнѣйшемъ изданіи какъ разъ эту самую записную книжку, эти самыя «первыя мысли» художника. Тутъ надо не забывать, что какъ хорошо и тщательно ни было бы сработано изданіе, глубина акварельнаго тона и особенно Малютинскаго колорита—никогда въ воспроизведеніи достигнута быть не можетъ. И вотъ появилось что-то недодѣланное, чудное, точно какіе-то обломки какого-то прелестнаго зданія, какіе-то переливы отъ плѣнительнаго колористическаго эффекта къ полнѣйшей художественной анархіи, гдѣ презираются всѣ законы и всякая дисциплина. Едва ли въ этомъ настоящая цѣль художественной иллюстраціи.

* * *

Теперь нѣсколько словъ къ издателямъ.

Изданіе «Руслана и Людмилы» богато и роскошно. Рисунки, сложнѣйшіе и труднѣйшіе, переданы очень хорошо; тона, за исключеніемъ синяго, почти всегда вѣрны и сильны, переплетъ краснвъ. Но въ мелочахъ хотѣлось-бы (для подобнаго изданія) большей внимательности. Такъ, напр., шрифтъ и особенно заглавный листъ совсѣмъ не удачны, и видно, что объ нихъ забыли позаботиться.

Объ изданіи Г. Канчаловскаго нельзя сказать много хорошаго. Я уже замѣтилъ, что привлеченіе всѣхъ крупныхъ художественныхъ силъ составляетъ самую цѣнную сторону этого труда, и за это надо быть благодарнымъ его издателю, но съ внѣшней стороны все это дѣло крайне несовершенно.

Во-первыхъ, къ чему было издавать такую массу *избранныхъ* сочиненій Пушкина, хотя бы и редактированныхъ когда-то самимъ поэтомъ. Теперь слишкомъ легко имѣть *всѣ* сочиненія Пушкина, чтобы разбрасывать иллюстраціи по цѣлымъ тремъ томамъ между огромнымъ числомъ страницъ текста. Цѣль этого дорогого изданія, конечно, въ рисункахъ, а не въ самихъ сочиненіяхъ, которыя можно купить вчетверо дешевле, а между тѣмъ, эти-то самые рисунки сдѣланы крохотной величины, скорѣй въ видѣ виньетокъ, и жидко размѣщены на безчисленныхъ страницахъ. Такой размѣръ иллюстрацій крайне невыгоденъ для изданія, имѣющаго, по словамъ самого издателя, цѣлью представить произведенія поэта «въ болѣе нарядномъ видѣ».

Ко всему этому само воспроизведеніе крайне неудачно. Клише, хотя и заказанныя во Франціи, неудовлетворительны, печатано все слишкомъ темно и бумага совсѣмъ неподходяща для воспроизведенія. Словомъ, нѣкоторые оригиналы прямо трудно узнать. Говорю все это съ большой грустью, такъ какъ, несмотря на всѣ крупные недостатки, это все же единственное изданіе, исполненное къ пресловутымъ торжествамъ, которое имѣло серьезныя намѣренія и могло бы имѣть дѣйствительно художественное значеніе. Теперь-же, благодаря небрежному отношенію, оно только скомпрометировало большую группу художниковъ и дало возможность цѣлой стаѣ нашихъ гончихъ лишній разъ показать свое ласковое отношеніе къ «декадентамъ», и въ данномъ случаѣ, къ сожалѣнію, не безъ основанія.

Сергѣй Дягилевъ.

Международная выставка въ Лондонѣ.

Необычайный успѣхъ, выпавшій на долю прошлогодней выставки лондонскаго международнаго общества художниковъ (International Society of sculptors. painters and gravers) во многомъ содѣйствовалъ живому интересу, съ которымъ публика встрѣтила открытіе нынѣшней выставки общества на Knightsbridge.

Оказалось, однако, что большія ожиданія, вызванныя новизною симпатичнаго предпріятія и чрезвычайно удачнымъ, въ прошломъ году, подборомъ произведеній наиболѣе выдающихся европейскихъ художниковъ, на этотъ разъ, какъ будто, не вполнѣ были оправданы устроителями выставки.

Отнюдь не желая этимъ сказать, что нынѣшняя международная выставка въ Лондонѣ лишена художественнаго интереса, я желалъ-бы лишь отмѣтить тотъ странный и столь часто наблюдающійся фактъ въ хроникѣ художественныхъ выставокъ, что возбуждаемый ими интересъ въ обществѣ иногда въ значительной степени зависитъ отъ совершенно случайныхъ обстоятельствъ, сопровождающихъ открытіе той или другой выставки.

Когда, въ прошломъ году, вновь образовавшееся художественное общество, слѣдуя, повидимому, примѣру германскихъ сецессіонистовъ, рѣшило устроить свою собственную выставку, затѣя эта вызвала среди лондонскихъ художниковъ и въ обществѣ множество противорѣчивыхъ толковъ и споровъ и пробудило оживленнѣйшую полемику въ печати. Весь этотъ шумъ, предшествовавшій открытію выставки, послужилъ ей прекрасной рекламой и успѣхъ ея у лондонской публики былъ обезпеченъ. Нынѣшняя выставка, не смотря на ея довольно богатое и разнообразное содержаніе, на немалое число участвующихъ на ней знаменитостей Англіи и континента, уже не явилась сюрпризомъ для лондонской публики и вмѣстѣ съ утратою своего прошлогодняго значенія быть «the great attraction of the season» перестала служить предметомъ ожесточенныхъ эстетическихъ споровъ и газетныхъ пересудовъ.

Не входя въ подробную оцѣнку всего выставочнаго матеріала, постараюсь указать лишь на произведенія тѣхъ художниковъ, которые въ особенности привлекаютъ къ себѣ вниманіе.

Какъ и слѣдовало ожидать, самымъ сильнымъ притягательнымъ пунктомъ выставки являются замѣчательныя работы Джемса Уистлера (J. Mc. Neil Whistler) *) выставившаго шесть этюдовъ (небольшихъ размѣровъ портреты, женскія головки и марины) и до 20 офортовъ.

Глядя на эти очаровательныя вещи, становится понятнымъ тотъ ореолъ колористическаго полубога, которымъ многочисленные поклонники окружили имя этого великаго мастера, а его поразительное улавливаніе самыхъ тонкихъ переходовъ безконечно разнообразной цвѣтовой гаммы убѣдительнѣе многихъ, спеціально объ этомъ предметѣ трактующихъ, теоретическихъ сочиненій говоритъ въ пользу таинственной, но несомнѣнно существующей связи между законами гармоніи звуковъ и красокъ. Со свойственною этому геніально одаренному художнику эксцентричностью, Уистлеръ не стѣсняется надѣлять свои картины са-

*) Дж. Уистлеръ одинъ изъ учредителей и президентъ лондонскаго международнаго общества художниковъ.

мыми вычурными названіями, почерпнутыми большей частью изъ музыкальной и красочной терминологіи, вродѣ симфоній, сонатъ, ноктюрновъ въ различныхъ цвѣтовыхъ тональностяхъ.

Изъ имѣющихся на выставкѣ произведеній Уистлера укажемъ на прелестный «коричневый съ золотомъ» ноктюрнъ «Chelsea Rags», на столь же восхитительную красочно-звуковую rêverie «The little Lady» и серебристо-голубой этюдъ марины «Trouville», одно изъ самыхъ типичныхъ произведеній художника.

Изъ остальныхъ выдающихся художниковъ мы встрѣчаемся на лондонской международной выставкѣ съ произведеніями справедливо прославленныхъ англійскихъ портретистовъ, вродѣ John Lavery, женственно нѣжнаго изобразителя красивыхъ англійскихъ лэди, George Henry, великолѣпнаго техника, Шэпнона съ его группою жизнерадостныхъ дѣтей, и въ высшей степени интересный портретный этюдъ «Дама въ желтомъ» Уильяма Никольсона. Этотъ молодой художникъ, пріобрѣвшій въ послѣдніе годы, подъ псевдонимомъ «Братья Беггарстафъ», въ сотрудничествѣ со своимъ братомъ, широкую популярность своими талантливыми и крайне оригинальными рисунками афишъ и каррикатуръ, выказалъ въ этомъ портретѣ самыя разностороннія качества своего дарованія. Не знаешь, чему болѣе удивляться, — смѣлости его безукоризненнаго рисунка или тонко развитому чутью колориста.

Какъ на интересные образцы портретной живописи слѣдуетъ также указать на привлекательный женскій портретъ M. Greifenhagen, на работы Guthrie и на картину Кройера, изображающую композитора Эдварда Грига за роялемъ, аккомпанирующаго пѣнію своей сестры.

Между англійскими пейзажистами на выставкѣ обращаютъ на себя вниманіе: James Paterson, Walton, Austen Brown, Priestmann и др., въ особенности же Humphrey Johnston, давшій глубоко проникнутую поэзіею лунную ночь. Картина изображаетъ волшебницу Цирцею, завлекающую своими чарами Улисса и его спутниковъ. Изъ всѣхъ пейзажистовъ, однако, по силѣ и мастерству особенно рельефно выдѣляется Джемсъ Марисъ. Послѣдній обнаружилъ въ своей «Голландской гавани» прямо поразительный вкусъ и совершенство техники. Останавливаясь передъ подобными произведеніями, сознаешь, что существуетъ еще связь между великимъ творчествомъ прошлыхъ вѣковъ и искусствомъ нашихъ дней и что именно такіе убѣжденные и зрѣлые талантомъ художники, какъ Джемсъ Марисъ, являются единственно надежными опорами серьезнаго современнаго искусства.

Что касается участія на выставкѣ иностранныхъ художниковъ, то слѣдуетъ замѣтить, что произведенія ихъ, не представляя новыхъ вкладовъ въ искусство, тѣмъ не менѣе интересны и не ниже установившейся репутаціи ихъ авторовъ. Такими являются на этотъ разъ пейзажи Писсаро, Клода Монэ, Менара и покойнаго Сизлей, портреты Ренуара и Бланша, бретонскіе сюжеты Симона и Коттэ.

Остается еще упомянуть о довольно многочисленномъ скульптурномъ отдѣлѣ, который, однако, за исключеніемъ двухъ группъ Родэна, ничего особенно выдающагося не представляетъ, а также о разнообразномъ отдѣлѣ Blanc et noir, вмѣщающемъ нѣсколько сотъ офортовъ, гравюръ на деревѣ и рисунковъ.

Въ этой нынѣ столь распространенной отрасли искусства современные художники наперерывъ стараются перещеголять другъ друга новизною вымысла, оригинальностью воображенія и виртуозностью техники. Здѣсь, въ хаотическомъ мірѣ пятенъ и штриховъ подчасъ довольно трудно разобраться и отличить настоящую оригинальность дарованія отъ лживаго и пустаго оригинальничанія, когда все кругомъ, на первый взглядъ, кажется такъ ново, такъ изумительно смѣло!

Передъ нами цѣлыя полчища рисунковъ и эскизовъ углемъ, карандашемъ, перомъ, тушью, офорты, гравюры на деревѣ, литографіи, фюзены, акватинты и прочіе неперечислимые способы передачи графическихъ изображеній. Изъ англійскихъ рисовальщиковъ, кромѣ упомянутыхъ мною офортовъ Уистлера, тонкихъ и неуловимо легкихъ, обращаютъ на себя вниманіе прекрасные офорты и фюзены Джозефа Пеннеля. Особенно удачны его изображенія улицъ и уголковъ стараго Лондона, этого гигантскаго вмѣстилища мрачныхъ архитектурныхъ чудовищъ.

Указавъ затѣмъ на крайне любопытную серію 18 иллюстрацій къ фантастическимъ сюжетамъ Эдмунда Sullivan'а, на привлекательные образчики цвѣтной гравюры на деревѣ Sidney Lee, общимъ характеромъ своимъ и мастерствомъ напоминающіе неподражаемыя въ этомъ жанрѣ работы француза Ривьера, и на оригинальные bois выше названнаго Ульяма Никольсона, котораго портретъ принца Уэльскаго почти не уступаетъ прославившему этого художника портрету королевы Викторіи, закончу свой обзоръ Найтсбриджскаго салона перечисленіемъ участвующихъ въ немъ иностранныхъ рисовальщиковъ. Тутъ имѣются карандашные наброски Адольфа Менцеля, работы про-

славленныхъ нѣмецкихъ офортистовъ Макса Клингера и Ганса Тома, поражающій силою своего таланта мрачный Валлотонъ, бывшій когда-то любопытнымъ Грассе и посмертныя вещи недавно скончавшагося Ропса.

А. П—кѣ.

Лондонъ.

Путешествіе Г-на Кравченки.

I.

„У всякаго (изъ старыхъ мастеровъ) есть нѣчто такое „свое“, чего нѣтъ у другого“.

Н. Кравченко.

На дняхъ г. Кравченко въ цѣлой серіи статей подѣлился съ русской публикой своими впечатлѣніями о городѣ Венеціи и венеціанской выставкѣ. Для читателей «Нов. Вр.» было, по всей вѣроятности, совершенно неожиданнымъ сюрпризомъ узнать изъ корреспонденцій г. Кравченки, что «здѣсь (въ Венеціи) *нѣтъ улицъ*, это маленькіе переулочки шириною не болѣе двухъ, трехъ саженъ... и постоянно пересѣкаемые такими же каналами» *).

Впечатлѣніе, произведенное Венеціей на г. Кравченку, оказалось крайне невыгоднымъ: въ маленькихъ переулочкахъ Венеціи толкотня, грязь, въ каналахъ то-же грязь и потому отъ нихъ скверно пахнетъ, повсюду «крикливые гондольеры, мальчики, на каждомъ шагу протягивающіе руку и просящіе «сольди».

Послѣ этого мы нисколько не удивились тому, что г. Кравченко не могъ понять, какъ это г. Немировичъ-Данченко уже въ 18 разъ посѣщаетъ Венецію и, по «собственному признанію», въ этомъ скверномъ городѣ «написалъ свои лучшія вещи». Кстати, интересно было бы знать, какія именно 18 лучшихъ вещей написалъ г. Немировичъ-Данченко въ Венеціи?

«Венеціанская выставка имѣетъ довольно хорошій уровень, *несмотря (?) на то*, что здѣсь экспонируютъ художники *всѣхъ странъ*, даже Америки, за исключеніемъ русскихъ» **). Такъ начинаетъ г. Кравченко свое талантливое описаніе венеціанской выставки.

«Почему это мы, русскіе, должны отсутствовать?» удивленно спрашиваетъ онъ. «Неужели еще не надоѣло намъ всюду быть, гдѣ либо въ уголкѣ».

По мнѣнію г. Кравченки, «пора оставить это. Подобное отношеніе и не патріотично, да и бьетъ по карману» *). Кстати, послѣднее обстоятельство является какъ бы Leit-Motiv'омъ нынѣшнихъ корреспонденцій художественнаго критика «Нов. Врем.».

По его словамъ, на прошлой выставкѣ въ Венеціи довольно шибко продавались произведенія русскихъ живописцевъ, что, по мнѣнію г. Кравченки, и, хотя бы, вопреки мнѣнію всѣхъ въ мірѣ критиковъ, составляетъ въ искусствѣ «*вопросъ едва-ли не первой важности*» **).

И опять, г. Кравченко спрашиваетъ, почему же на нынѣшней выставкѣ нѣтъ ни одного русскаго художника? Вѣдь не можетъ же онъ говорить какъ о русскомъ художникѣ о кн. Павлѣ Трубецкомъ, «особенно послѣ того, какъ тотъ заявилъ, что навсегда останется Paolo Troubetzkoy».

Конечно же нѣтъ, скажемъ и мы, также какъ нельзя говорить о г. Кравченкѣ, какъ объ итальянскомъ художникѣ, если бы онъ даже вздумалъ именовать себя Nicolo Caravaccenco.

«Почему здѣсь нѣтъ произведеній нашихъ художниковъ?», продолжаетъ приставать г. Кравченко, «недовольны остались чѣмъ нибудь, что-ли? Такъ вѣдь не чѣмъ! Рѣпинъ прогремѣлъ на всю Италію, *картины продавались очень хорошо*» ***).

Оказывается, что, несмотря на состоявшееся со стороны администраціи венеціанской выставки приглашеніе русскихъ художниковъ, ни самъ г. Кравченко, ни встрѣтившіеся съ нимъ тамъ другіе корифеи русской школы, г.г. Первухинъ, Галкинъ и Бергольцъ ничего не знали и не подозрѣвали.

Погоревали они сообща, «жалуясь» другъ другу и жестоко возмущались тѣмъ, что пропустили такой хорошій случай сбыть свои издѣлія.

Негодованіе ихъ достигло, однако, крайнихъ предѣловъ, когда они узнали, что въ Венеціи на выставкѣ очень много продано картинъ и что русскіе художники тамъ-бы на расхватъ торговали, «какова бы ни была въ техническомъ отношеніи русская живопись» ****).

Посѣтовавши на жалкій удѣлъ, выпавшій на «семью русскихъ художниковъ», г. Кравченко при-

*) „Нов. Врем.“ № 8425.
**) „Нов. Врем.“ № 8420.

*) „Нов. Врем.“ № 8420.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

ступаетъ къ описанію выдающихся произведеній на выставкѣ.

Картины Сарторіо, по выраженію художественнаго критика «Нов. Времени», «изображаютъ виды степени глубочайшей пустоты человѣческаго существованія» *).

Сильно сказано, и если-бы не странное нагроможденіе родительныхъ падежей, фразу можно былобы принять за одинъ изъ афоризмовъ Нитче, сочиненный этимъ философомъ уже во время роковой болѣзни.

Но еще интереснѣе сообщеніе о томъ, что итальянцы, а за ними и англичане украли у г. Рѣпина красный лучъ, который они нынѣ то и дѣло вставляютъ въ свои картины подъ названіемъ «luce di Repin» **).

И ничего, шибко торгуютъ?

Ну не досадно-ли, что вся наша художественная братія ничего этого не знала, а то наготовилабы она этихъ «luce di Repin»!

Противъ ожиданія г. Кравченки «славящаяся своей скульптурою Италія (?!) дала сравнительно мало». Понравился ему, впрочемъ, одинъ проэктъ памятника Данте, который, по словамъ почтеннаго критика, «нисколько не похожъ на всѣ тѣ казенныя въ мундирахъ или сюртукахъ фигуры, которыми мы *такъ скупо* (?) украшаемъ наши скверы и площади» ***)?

Тому, что авторъ «Божественный Комедіи» не изображенъ въ мундирѣ, или въ сюртукѣ, г. Кравченко, въ качествѣ художественнаго критика «Нов. Вр.», въ правѣ удивляться, но какъ тутъ понять упрекъ въ *скупости*?

Послѣ такихъ въ высшей степени любопытныхъ оцѣнокъ, г. Кравченко возвращается къ своему коньку.

Высчитавъ, что уже теперь, только за первую половину существованія этой выставки количество проданныхъ картинъ достигаетъ 15%, и добавивъ далѣе съ догадливостью знатока: «а вѣдь больше всего картинъ и скульптуры на выставкѣ продается передъ закрытіемъ», г. Кравченко печально заключаетъ:

«можно теперь судить, какую огромную оплошность сдѣлали наши художники, упустивъ такой хорошій случай!

Да, жалко» ****)!

*) „Нов. Вр.“ № 8422.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

II.

„У нихъ что то есть“!
Н. Кравченко.

Г. Кравченко, побывавши въ Мюнхенѣ, извѣщаетъ что онъ *начинаетъ* понимать «сецессіонистовъ».

Отчего не повѣрить такому скромному заявленію, тѣмъ болѣе, что пробуждающимся пониманіемъ художественныхъ вѣяній (когда то дѣйствительно считавшихся новыми) упомянутый критикъ обязанъ многозначительнымъ словамъ одного «бывалаго и многовидавшаго человѣка»:

«У нихъ что то есть» *).

На выставкѣ Glasspalast'a «все недурно нарисовано, *почти также написано*... Сказать, что это слабо, скверно, *не нарисовано, или не написано* — нельзя» **).

Дѣйствительно, трудно, чтобъ это было и не нарисовано и не написано и т. д.!

«У сецессіонистовъ войну изобразилъ Беклинъ. Когда я увидѣлъ ее», говоритъ г. Кравченко, «*опять вспомнилъ, что «онъ интересны»* (?) ***).

На означенной картинѣ, по описанію почтеннаго критика,

«нѣтъ ни пушекъ, ни героевъ-солдатъ», зато имѣется «*подбоченившаяся смерть*» въ видѣ дико-ревущаго скелета.

Положительно «у нихъ что-то есть!»

Особенно заинтересовалъ г-на Кравченку художникъ Замбергеръ, который «обошелъ стремленіе почти *мозаичной комбинаціей* безчисленныхъ тоновъ достигать впечатлѣнія тѣла, а добивается этого общимъ, *живо смазаннымъ тономъ всего* и удачно положенными *пятнами свѣта* — бликами» ****).

Крайне любопытный пріемъ!

Скульптура въ Мюнхенѣ также не на высотѣ требованій г-на Кравченки.

Въ ней «пока отличается Стукъ... Въ его фигуркѣ античной танцовщицы есть стиль и есть движеніе, *но несмотря на то*, чѣмъ дальше, тѣмъ этотъ художникъ все больше и больше *увлекается скульптурой*; его лучшая

*) „Нов. Вр.“ № 8431.
**) ibid.
***) ibid.
****) ibid.

работа на этой выставкѣ — *картина* подъ названіемъ «Фурія» *).

Въ корреспонденціи изъ Дрездена крайне занимательны общія разсужденія г-на Кравченки о художникахъ.

Въ періодѣ творчества, пишетъ талантливый критикъ «художники *похожи на человѣка, потерявшаго копѣйку и въ полутьмѣ зажигающаго одну спичку за другой; они обжигаютъ себѣ пальцы, ползаютъ на колѣняхъ, заглядываютъ въ каждую щелку. Копѣйка! Что такое копѣйка?*»

Оказывается, что для художника, копѣйка — «тотъ камень, который увѣнчаетъ его зданіе» **).

Это общее положеніе г-нъ Кравченко подтверждаетъ примѣромъ: одинъ художникъ писалъ фигуру молодой женщины «*въ костюмѣ шестидесятыхъ годовъ*».

«Долго художникъ бился надъ этой фигурой и достигъ таки удивительной красоты всѣхъ линій, но *ножки*, этой *очаровательной ножки*, которая должна бы закончить *образъ героини*, — у него все не было. Жалко было на него смотрѣть, какъ *онъ всюду ее искалъ*, какъ мучился, *спрашивалъ у всѣхъ знакомыхъ* (!). Ведя регулярный образъ жизни и привыкнувъ *рано ложиться спать*, онъ сталъ посѣщать балы, а идя по улицѣ, *все время только и дѣлалъ, что у всѣхъ женщинъ подсматривалъ ножку* (?). Бился-бился бѣдный человѣкъ, искалъ и *наконецъ нашелъ*. И посмотрѣли бы вы, какая *красивая, граціозная, чудная ножка выглянула* изъ подъ широкихъ складокъ» ***)...

Какія интересныя свѣдѣнія! Если ко всѣмъ этимъ выдержкамъ еще добавить глубокомысленную параллель, проводимую г. Кравченкой между Беклиномъ и г. Верещагинымъ, сопоставленіе, по тонкости, равное сравненію Рих. Вагнера съ Михалъ Михалычемъ Ивановымъ, г. Сигмы съ Гюисмансомъ и самого г. Кравченко съ Рёскинымъ, то мы придемъ къ неожиданному заключенію, что, если у сецессіонистовъ «что-то есть», то въ статьяхъ г-на Кравченко положительно «чего то нѣтъ».

Правда онъ предупредилъ, что «воспитывался по фребелевской системѣ; учился шить, вышивать и сѣять злаки» ****), и это нѣсколько успокаиваетъ насъ, а то мы, прочтя его статьи, остались бы очень долго, какъ и самъ критикъ предъ Сикстинской Мадонной, «точно подавленные *чѣмъ-то*»! *)

* * *

Намъ, можетъ быть, возразятъ, что «шутка шуткой, а дѣло дѣломъ», но чѣмъ же мы виноваты, что художественный критикъ нашей самой распространенной газеты до сихъ поръ не съумѣлъ высказать ни одной мысли, которую возможно было бы серьезно обсуждать!

Силэнъ.

Свѣдѣнія.

Еще одна крупная потеря въ художественномъ мірѣ. На дняхъ скончался въ Карлсбадѣ, 61-го года, знаменитый голландскій пейзажистъ Джемсъ Марисъ. Покойный былъ сынъ наборщика изъ Гааги и съ раннихъ лѣтъ проявилъ недюжинный талантъ къ живописи. Первоначальное художественное образованіе онъ получилъ въ Гаагской академіи подъ руководствомъ Гейба ванъ Гове и Штребеля. Когда первый изъ этихъ двухъ профессоровъ былъ призванъ въ Антверпенъ, Марисъ послѣдовалъ за нимъ и продолжалъ тамъ заниматься до 1866 года. Затѣмъ онъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую Эбера. Тамъ онъ сошелся съ Діазомъ и Добиньи и поддался вліянію французской школы. Первыя вещи, выставленныя имъ въ Парижѣ, обратили на него вниманіе. Марисъ оставался въ Парижѣ до 1871 года, а затѣмъ поселился окончательно въ Гаагѣ.

Число произведеній его кисти весьма значительно. Особенно поэтичны его картины, изображающія Голландскіе города. Его рисунки также пользуются заслуженной славой. Въ изображеніи морскихъ береговъ, городскихъ видовъ, въ многочисленныхъ пейзажахъ со старыми мельницами онъ мастерски передавалъ природу своей родины, — нѣжно-зеленые тона дюнъ, покрытое тяжелыми облаками небо, туманный, пропитанный испареніями воздухъ Голландіи.

Въ городскомъ музеѣ въ Гаагѣ находится замѣчательный «городской видъ» этого художника. Какъ говорятъ, Марисъ въ послѣднее время почти совершенно ослѣпъ. Въ Петербургѣ имѣется единственный образецъ творчества художника въ галлереѣ С. П. фонъ-Дервиза. Это красивый небольшой пейзажъ, въ коричневыхъ тонахъ, изображающій улицу Голландскаго города. На бывшей у насъ два года тому назадъ Голландской выставкѣ находились

*) „Нов. Вр.“ № 8431.
**) „Нов. Вр.“ № 8439.
***) „Нов. Вр.“ № 8439.
****) „Нов. Вр.“ № 8443.

*) „Нов. Вр.“ № 8434.

два пейзажа Марисa и очаровательный акварельный портретъ его сына, играющаго на скрипкѣ. Джемсъ Марисъ родной братъ двухъ извѣстныхъ художниковъ Вильгельма и Матью Марисъ, изъ которыхъ послѣдній живетъ постоянно въ Лондонѣ.

Башня Симонова Московскаго Монастыря. Старинные подмосковные монастыри, окруженные каменными высокими оградами съ бойницами, башнями, служили своего рода укрѣпленными фортами, которые точно кольцомъ обхватили Москву: имъ первымъ выпадало на долю выдерживать и отражать натискъ вражьихъ полчищъ.

Симоновъ монастырь, основанный въ концѣ XIV вѣка, славящійся особенно суровою жизнью своихъ иноковъ, разсадникъ знаменитыхъ святителей, основателей многихъ сѣверныхъ монастырей, расположенъ на юго-восточной окраинѣ города, былъ обнесенъ каменной крѣпостной оградой въ самомъ концѣ XVI вѣка. Монастырь этотъ, подобно другимъ подмосковнымъ обителямъ, нострадалъ отъ послѣдняго нашествія на Москву татаръ, при царѣ Ѳеодорѣ, въ смутное время взятъ былъ приступомъ соединенными усиліями поляковъ, литовцевъ, казаковъ и «иныхъ воровскихъ людей», и наконецъ былъ разграбленъ и обворованъ до тла галлами, въ 1812 году.

Нынѣ это довольно чистенькій, обновленный монастырь, старинныя стѣны котораго, свидѣтельницы столькихъ тяжелыхъ для Россіи годинъ, выкрашены въ любимой московскій молочно-розовый цвѣтъ.

Ограда самая любопытная часть монастыря, такъ какъ сильно подновленныя церкви и заброшенные корпуса петровскихъ временъ особеннаго интереса не представляютъ, любопытна развѣ еще не старая колокольня, очень стройная.

Помѣщаемая нами башня, типичный образчикъ старинной монастырско-крѣпостной архитектуры, находится въ юго-западномъ углу ограды, и въ томъ видѣ, въ какомъ существуетъ нынѣ, относится къ началу XVII вѣка. Каменный фонарь, вѣнчающій собою башню, удобный обсерваціонный пунктъ, имѣетъ два яруса, изъ которыхъ верхній пристроенъ вѣроятно позднѣе; башни, обращенныя къ Москвѣ, надстройки этой не имѣютъ.

Изъ цоколя этой башни выступаетъ безформенная каменная глыба, на половину задѣланныя въ стѣну: народная фантазія видитъ въ ней превращеннаго въ камень не то какого-то злодѣя, не то самого лукавого, пытавшагося было пролѣзть въ святую обитель

Западная дверь Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря (близъ Ростова Яросл. губ.). Богатые порталы — одинъ изъ любимыхъ декоративныхъ мотивовъ древняго церковнаго русскаго зодчества, которое въ эпоху своего расцвѣта выработало вполнѣ самостоятельный и характерный типъ церковныхъ входовъ.

Главная особенность его заключается въ своеобразномъ расчленены составляющихъ порталъ колонокъ и поддерживаемыхъ ими арокъ. Колонки, кромѣ традиціонной базы и капители, имѣютъ срединный перехватъ, арки же, къ слову сказать, трехцентровыя, а не полуциркульныя, представляютъ рядъ нанизанныхъ какъ бы другъ за дружкой богатыхъ бусъ, украшенныхъ порѣзками и лѣпными орнаментами.

Яркая раскраска заканчивала убранство порталовъ, производящихъ вмѣстѣ съ обрамляемыми ими коваными желѣзными или мѣдными дверьми, украшенными затѣйливаго рисунка богатымъ замкомъ и скобами, чрезвычайно декоративное впечатлѣніе. Особенно богато убраны и красивы порталы, открывающіеся въ паперти — галлереи церквей Ярославскаго типа.

Помѣщаемый нами западный порталъ Срѣтенской церкви Борисоглѣбскаго монастыря (Ярославской губ.) относится къ XVII вѣку, сама церковь построена раньше, но обновлена и перестроена одновременно съ знаменитымъ Ростовскимъ Кремлемъ.

Порталъ этотъ видимо не вполнѣ закончетъ по первоначальному плану, внутреннія арки убраны довольно примитивно, грубѣе остальныхъ, что не мѣшаетъ впрочемъ ему производить чарующее впечатлѣніе.

Деревянныя церкви въ селѣ Никольскомъ, Солигаличскаго уѣзда Костромск. губ. и въ Вытегорскомъ погостѣ, Олонецкой губ.

Двѣ деревянныя церкви, фотографіи которыхъ мы помѣщаемъ, относятся къ распространенному, особенно на сѣверѣ Россіи, типу крестовыхъ церквей, центральнымъ мотивомъ плана которыхъ, является восьмиугольникъ съ приставленными къ четыремъ его сторонамъ прямоугольными пристройками.

Въ зависимости отъ способа перекрытія самого основнаго восьмигранника и боковыхъ пристроекъ бочкообразными крышами, на которыхъ покоятся главки, получается болѣе или менѣе сложный типъ этихъ многоглавыхъ, пирамидальныхъ церквей съ необыкновенно красивымъ и характернымъ силуэтомъ.

Церковь села Никольскаго, Солигаличскаго уѣзда. имѣетъ всего шесть главокъ, церковь же Вытегорскаго погоста, представляя вполнѣ законченный

типъ сѣверныхъ многоглавыхъ церквей, насчитываетъ двадцать куполовъ. Церкви эти относятся къ началу XVIII вѣка; Вытегорская церковь построена при Аннѣ Іоанновнѣ; она холодная, лѣтняя, построенная же рядомъ съ ней теплая каменная носитъ на себѣ отпечатокъ поздняго Елизаветинскаго рококо.

Относительно деревянной русской архитектуры вообще надо замѣтить, что если русскій народъ въ каменныхъ, кирпичныхъ сооруженіяхъ выработалъ свой собственный любопытнѣйшій стиль, то въ деревянный архитектурѣ, достигъ прямо поразительныхъ высоко-художественныхъ результатовъ.

Въ средней, а особенно въ сѣверной Россіи сохранилось не мало прелестныхъ образчиковъ этой архитектуры, которая въ исторіи искусства на древней Руси занимаетъ почетное мѣсто.

Опошленная пѣтушинымъ или ропетовскимъ ренесансомъ, русская деревянная архитектура ждетъ еще своихъ болѣе серьезныхъ изслѣдователей, чѣмъ разные археологи-любители, повѣствующіе о ней въ своихъ «путевыхъ наброскахъ и замѣткахъ».

Церковь Вознесенія въ с. Коломенскомъ, близь Москвы, построена царемъ Василіемъ Іоанновичемъ, отцомъ Іоанна Грознаго, и освящена въ 1521 году. Планъ ея совершенно непохожъ на планъ церквей византійскаго типа. Она имѣетъ видъ башни, и окружена со всѣхъ сторонъ двухъ-этажной галлереей, болѣе поздняго времени. Съ шестнадцатаго вѣка уже появляются въ Россіи сооруженія каменныхъ церквей не по византійскимъ планомъ, а сообразно исконнымъ образцамъ русскаго деревяннаго зодчества; очевидно, общій типъ церкви Вознесенія заимствованъ именно съ деревянныхъ церквей, какихъ въ тѣ времена было очень много на сѣверѣ Россіи (подробнѣе см. Павлиновъ, исторія русской архитект. стр. 139 и сл.).

Замѣтки.

= Директоръ Императорскихъ театровъ, оберъ-гофмейстеръ Двора Его Императорскаго Величества Всеволожскій назначенъ директоромъ Императорскаго Эрмитажа, чиновикъ особыхъ порученій V класса при министрѣ народнаго просвѣщенія, въ званіи камергера Двора Его Императорскаго Величества, статскій совѣтникъ князь Волконскій назначенъ въ должность директора Императорскихъ театровъ.

= Проф. И. Рѣпинъ пишетъ большой портретъ Пушкина. Поэтъ изображенъ во весь ростъ на набережной, противъ памятника Петра Великаго.

= Художникъ В. Сѣровъ только что закончилъ портретъ Императора Александра III-го, исполненный имъ для одного изъ Датскихъ полковъ, шефомъ котораго былъ покойный Императоръ. В. Сѣровъ недавно вернулся изъ Копенгагена, гдѣ онъ дѣлалъ эскизы Фредериксборгскаго замка для пейзажа на означенномъ портретѣ.

= Художникомъ К. Коровинымъ въ настоящее время закончены панно для азіатскаго отдѣла на парижской выставкѣ, изображающія сцены изъ жизни Средней Азіи. Кромѣ того, имъ готовится художественный фризъ для сѣвернаго отдѣла, состоящій изъ 22-хъ панно. Проектъ кустарнаго отдѣла исполненъ такъ же К. Коровинымъ. Въ одномъ изъ ближайшихъ нумеровъ «Міра Искусства» будутъ помѣщены снимки съ наиболѣе выдающихся работъ этого талантливаго художника.

= Среди подарковъ поднесенныхъ, въ день серебряной свадьбы, Ихъ Императорскимъ Высочествамъ В. К. Владиміру Александровичу и В. К. Маріи Павловнѣ находится большой портретъ В. К. Елены Владиміровны и В. К. Кирилла, Бориса и Андрея Владиміровичей работы художника Л. Бакста, исполненный имъ втеченіи нынѣшняго лѣта.

= Бываетъ, что человѣку вдругъ повезетъ. Это произошло со скульпторомъ кн. П. Трубецкимъ. Онъ работалъ и выставлялъ уже давнымъ давно и никто у насъ объ немъ не говорилъ. Вдругъ всѣ переполошились и закричали вмѣстѣ. «Новое Время» воспроизводитъ его вещи и одобрительно бормочетъ, что онъ «талантливый художникъ-*диллетантъ*», очевидно наобумъ вставивъ иностранное словечко. «Новости» же (№ 210) посвящаютъ ему спеціальную корреспонденцію изъ Италіи. Въ ней кое-что интересно «коммиссія единогласно признала произведенія кн. Трубецкого наилучшими въ скульптурномъ отдѣлѣ. Художественные критики благоговѣютъ передъ ними, особенно передъ изображеніемъ Толстого. По художественной правдѣ и поразительному величію выраженія, нѣкоторые приравниваютъ бюстъ къ знаменитому Моисею Микель-Анджело. «Призывать Микель-Анджело передъ созданіемъ этого русскаго художника, одареннаго итальянской душой, вовсе не значитъ преувеличивать» замѣчаетъ одинъ изъ критиковъ.

Князь Трубецкой, геніальный русскій скульпторъ, передалъ съ доводящей зрителя до трепета правдой «не только внѣшность, но духъ и душу» геніальнаго русскаго писателя гр. Толстого».

Богъ въ помощь! Только Микель-Анджело все-таки оставили-бы въ покоѣ.

= Художники И. Левитанъ и В. Сѣровъ выставили въ нынѣшнемъ году нѣсколько своихъ произведеній на выставкѣ «Secession» въ Мюнхенѣ. О картинѣ Сѣрова мы находимъ въ журналѣ «The Studio» (№ 77)слѣдующій отзывъ: «портретъ русскаго художника Сѣрова — одинъ изъ лучшихъ на всей выставкѣ; понятно, что онъ имѣетъ большой успѣхъ». О пейзажахъ Левитана «Die Kunst für Alle» (№ 21) говоритъ: «московскій художникъ И. Левитанъ, вещами котораго у насъ такъ восторгались въ прошломъ году, далъ между прочимъ меланхолическій пейзажъ съ рѣкой, необычайно яснаго настроенія, въ нѣжномъ синевато-сѣромъ тонѣ».

= Во вновь отстроенномъ храмѣ въ городѣ Александровскѣ при Екатерининской гавани иконостасъ исполненъ по рисунку Н. Давыдовой, вышивки и деревянныя издѣлія которой были выставлены въ прошломъ году на международной выставкѣ «Міра Искусства». Иконостасъ покрытъ многочисленными рѣзными орнаментами, скомпанованными художницей съ присущимъ ей вкусомъ и мастерствомъ.

= На новомъ Московскомъ кладбищѣ, при монастырѣ Скорбящей Божьей Матери, на дняхъ открытъ надгробный памятникъ покойному критику Говорухѣ-Отроку, исполненный по рисунку В. Васпецова. Это небольшой восьмиконечный, бѣлый мраморный крестъ съ двумя наклонными брусками, сходящимися въ видѣ навѣса надъ нимъ. Издали памятникъ этотъ общими своими линіями производитъ впечатлѣніе одного изъ тѣхъ простыхъ деревянныхъ крестовъ, которыми усѣяны наши деревенскія кладбища. Завитки и листья причудливаго орнамента изгибаются между раменъ креста, испещреннаго выкованными по немъ характернымъ старинымъ шрифтомъ изреченіями. Передняя сторона памятника украшена плоско-кованнымъ, богатымъ византійскаго типа крестомъ, въ центрѣ котораго находится маленькая писанная икона: ликъ Спасителя на золотомъ фонѣ. Этотъ красивый, простой, истинно «русскій» надгробный памятникъ ярко выдѣляется среди десятка, другого пошлыхъ, возмутительныхъ монументовъ, которые московскіе каменьщики успѣли уже свалить на купеческія могилы этого страннаго кладбища, стараго, запущеннаго барскаго сада противъ острога.

= Г. Нильскій въ «Русскомъ Трудѣ» (№ 33) дастъ удивительно мѣткую характеристику творчества В. Васпецова: «Всѣхъ художественныхъ достоинствъ работы Васнецова не перечислишь, да это и невозможно сдѣлать *однимъ только словомъ, безъ помощи карандаша*».

= Г. Кравченко, въ своей корреспонденціи о Дрезденской художественной выставкѣ завидуетъ безпристрастію жюри этой выставки и съ паѳосомъ восклицаетъ: «Сецессіонъ, какъ нѣчто протестующее, здѣсь (въ Дрезденѣ) не нуженъ» *). Критику «Нов. Вр.» очевидно неизвѣстно, что въ Дрезденѣ, какъ и въ Берлинѣ, Вѣнѣ и Мюнхенѣ, существуетъ *свой «Сецессіонъ»* и что въ теченіе всей зимы $189^8/_9$ года между Дрезденскими художественными Обществами велась ожесточенная борьба какъ разъ изъ-за участія «Сецессіона» на разбираемой Г-номъ Кравченкой выставкѣ. Подробности этой исторіи г. Кравченко могъ найти въ нѣмецкихъ художественныхъ журналахъ нынѣшняго года, а такъ-же и въ замѣткахъ девятаго номера «Міра Искусства».

= Любопытныя характеристики иллюстрацій художника Соломко находимъ въ послѣднемъ номерѣ маститаго органа «Искусство и художественная промышленность» (стр. 848): «у г. же Соломко предъ испанкой стоитъ собственно одинъ рыцарь, а другой стоитъ сбоку, даже слегка позади ея; коли еще для этого второго возможно, если не глядѣнье, то заглядываніе въ очи испанки сверху внизъ при согнутомъ положеніи тѣла, то во всякомъ случаѣ позиціи обоихъ рыцарей далеко не одинаковы и сравненіе ихъ достоинствъ становится для дамы затруднительнымъ...»(?)

= Заботливый международный органъ «Искусство и Худож. Промышл.» даетъ полное понятіе обо всѣхъ художественныхъ событіяхъ провинціи. Наши отдаленные центры, оказывается, живутъ крайне любопытной самостоятельной художественной жизнью. Такъ, на 817 стр. почтеннаго журнала читаемъ: «2-го мая закрылась (во Владивостокѣ) выставка, устроенная мѣстными любителями изящныхъ искусствъ... Къ намъ непримѣнима поговорка: «non *multum*, sed *multum*» (!)... «Прессъ-папье» г-жи Анцелевичъ своего рода chef-d'oeuvre: *старая трехрублевая бумажка изображена съ полной реальностью, а лежащую сверхъ нея даму червей такъ и хочется снять*. Гирлянда полевыхъ цвѣтовъ производитъ очень хорошее впечатлѣніе... Жаль только, что *лепестки мака немного мясисты*, а колосъ пшеницы *недостаточно рельефенъ*. Но это уже *тонкости*... У *Максимова* волна не такъ легка и прозрачна, какъ у *Клюпфеля*, но *пароходъ полонъ движенія*. У Клюпфеля же, при прекрасно

*) „Нов. Вр.“ № 8439.

написанной передней волнѣ, совершенно безжизненный пейзажъ; то-же, что скала совершенно не выписана, показываетъ, что *художникъ спеціализировался на водѣ*. «Зимній вечеръ» Севена — масляная картина среди небольшой доски, края которой заполнены *человѣческими и звѣриными фигурами, травой, овощами и паутиной*... Рѣшено осенью устроить вторую выставку, но исключительно изъ *оригинальныхъ* работъ и притомъ *не бывшихъ на первой* выставкѣ».

Не менѣе замѣчательна выставка въ Ростовѣ на Дону. Оказывается, у одного художника — «*неумѣлая передача душевныхъ иллюзій*», а другой страдаетъ «*наклонностью къ утрировкѣ плана и тона*». «Также хороша *по замыслу* картина А. Александрова «*Утро падшей*» и заурядны «гастрономическія», «финансовыя работы» В. Абашина.

Ну какъ же не быть благодарнымъ международному органу за такія неоцѣненныя свѣдѣнія!

= Извѣстный пейзажистъ проф. Ю. Клеверъ, какъ сообщаетъ «Нов. Время» со словъ «Вит. Губ. Вѣд.», провелъ лѣто въ Витебской губ., гдѣ будто бы «написалъ не менѣе 60 этюдовъ, которые послужатъ основаніемъ для выставки въ Петербургѣ». Сообщеніе заканчивается радостнымъ восклицаніемъ: «это весьма пріятная неожиданность». Было бы еще гораздо пріятнѣе, еслибы почтенный профессоръ писалъ свои этюды въ Петербургѣ и выставлялъ ихъ въ Витебскѣ.

= Мы слышали, что Имп. Академія Художествъ послала запросъ въ СПБургскую Думу относительно того, не повредитъ ли внѣшнему виду Казанской площади разводимый на ней скверъ тѣмъ, что скроетъ своими деревьями архитектурныя линіи Собора. Дума отвѣтила, что передъ Соборомъ будутъ разведены одни только партеры съ клумбами цвѣтовъ, которые не закроютъ вида на прекрасное строеніе Воронихина.

= Одинъ изъ русскихъ художниковъ, побывавшій нынче лѣтомъ въ Голландіи, сообщаетъ намъ, что извѣстная картина Рембрандта «Урокъ анатоміи доктора Деймана» была подвергнута администраціей Королевскаго амстердамскаго музея самой безжалостной реставраціи. Картина эта, исполненная Рембрандтомъ для гильдіи хирурговъ, сильно пострадала отъ пожара, въ 1723 году; лицо оператора было совершенно испорчено и отсутствовало на картинѣ до самаго послѣдняго времени, когда заботливый реставраторъ поддѣлавшись «подъ Рембрандта», *сдѣлалъ новую голову, взамѣнъ попорченной*. Когда нашъ путешественникъ обратился къ администраціи музея за разъясненіями, ему было объяснено, что реставрацію производилъ самый знаменитый голландскій профессоръ, а потому безпокоиться и возмущаться нечего.

Въ Мадридскомъ музеѣ Прадо вопросъ о реставрированіи произвелъ также цѣлую бурю среди испанскаго художественнаго міра. Художникъ Прадилла, состоявшій директоромъ музея, не пожелалъ подвергнуть реставраціи произведенія Веласкеса, и вынужденъ былъ потому выйти въ отставку. Тотчасъ послѣ его ухода, картины знаменитаго мастера были «подчищены» и вставлены въ новыя роскошныя рамы.

Для насъ, русскихъ, эти факты могутъ служить хоть нѣкоторымъ утѣшеніемъ. Пріятно сознавать, что г-да Сидоровы существуютъ не только у насъ, но и въ музеяхъ всѣхъ странъ и народовъ.

= Въ Лондонѣ, въ помѣщеніи Fine Art Society открыта выставка 32 портретовъ Бенжамена Констана Изъ нихъ особенно выдѣляются портреты графа Витали и Шаплена. Выставка производитъ благопріятное впечатлѣніе.

= Открывшаяся въ Лондонѣ выставка голландскихъ художниковъ насчитываетъ нѣсколько хорошихъ вещей Джемса Мариса, Брейтнера, Нейхейса, а также нѣсколько рисунковъ Израэльса, Мова, Босбома и В. Мариса.

= Художественный критикъ «Сына Отеч.» г. Мировичъ посвятилъ недавно цѣлый фельетонъ разбору произведеній г. Котарбинскаго. «Сеніи г. Котарбинскаго» — пишетъ Мировичъ — «поражаютъ углубленностью ихъ создателя въ свои странныя мечты, похожія на бредъ больной мистической души, силящейся разгадать тайну человѣческаго одиночества, страданій и смерти. Если художникъ-символистъ талантливъ — таковы ужъ законы творчества, что образъ, созданный имъ, какъ бы онъ ни былъ фантастиченъ, или условенъ, отразитъ въ себѣ его настроеніе, или овладѣвшую имъ мысль такъ, что это настроеніе и мысль передадутся намъ, «заразятъ» насъ, по выраженію Толстого, и слѣдовательно *картина, а съ ней и символизмъ оправдаютъ свое существованіе*».

Кажется, ни картины, ни символизмъ не нуждаются въ «оправданіи своего существованія», чего никакъ нельзя сказать про самого г. Мировича. Впрочемъ, для восхваленія такого сладкаго ничтожества, какъ художникъ Котарбинскій, лучшаго критика и не надо.

= Въ августовской книжкѣ «Журнала Журналовъ» напечатанъ переводъ статьи компози-

тора К. Сенъ Санса подъ названіемъ «Вагнеровская иллюзія». Въ ней встрѣчается нѣсколько интересныхъ мыслей: «своей геніальной системой «лейтмотива» Вагнеръ расширилъ область музыкальнаго выраженія. Въ то время, какъ дѣйствующія лица говорятъ между собой словами, онъ старается передать въ мотивѣ ихъ сокровенныя мысли и обрисовать музыкой ихъ индивидуальный характеръ... Я охотно признаю Вагнера геніальнымъ человѣкомъ, подобнымъ Гомеру, Шекспиру и Данте. Великій геній — но не Мессія; тѣ времена, когда боги сходили на землю, давно миновали. Обо всемъ этомъ не стоило бы разсуждать, если бы ложное пониманіе Вагнера не внушало нѣкоторыхъ опасеній; во-первыхъ — со стороны подражанія. Всякій артистъ вноситъ въ искусство свои новые законы, которые поступаютъ во владѣніе общества, и каждый музыкантъ не только имѣетъ право, но даже обязанъ ихъ изучать. Но на этомъ подражаніе должно окончиться. Вторая опасность заключается въ заблужденіи, что искусство съ Вагнеромъ вступило въ новую эру, разорвавъ всякую связь съ прошедшимъ. Серьезное изученіе предмета невозможно, если пренебречь исторической почвой. А между тѣмъ многіе начинающіе музыканты впадаютъ въ эту ошибку, они отбрасываютъ въ сторону всѣ старыя правила и пытаются создать новыя, соотвѣтствующія ихъ темпераменту. Рихардъ Вагнеръ, однако, поступалъ не такъ. Онъ прежде основательно изучилъ музыку и только тогда далъ свои правила, когда имѣлъ на это право».

= Н. А. Римскій-Корсаковъ помѣстилъ въ «Нов. Вр.» от: 22-го Авг. слѣдующее письмо:

«Въ №№ 33—34 «Русской Музыкальной Газеты», въ статьѣ «Не пора ли обновить» помѣщены слѣдующія, касающіяся меня строки: «Недавно въ петербургскихъ и московскихъ газетахъ появилось краткое извѣстіе, перепечатанное изъ «Русскаго Слова»: представленная въ коммисію Императорскихъ театровъ г. Римскимъ-Корсаковымъ новая опера на сюжетъ драмы Мея «Царская невѣста» не понравилась коммисіи, и опера передана авторомъ для постановки дирекціи частной оперы въ театрѣ Солодовникова».

Желая возстановить истину, я симъ заявляю, что опера моя «Царская невѣста» мною вовсе не была представлена дирекціи Императорскихъ театровъ, почему и не могла быть разсматриваема коммисіей.

При этомъ считаю необходимымъ пояснить слѣдующее: ни одна изъ оперъ моихъ, поставленныхъ на Маріинской сценѣ, не была мною представляема на просмотръ коммисіи, а представлялась дирекціи, которая и рѣшала вопросъ о постановкѣ положительно. Но по представленіи мною оперы «Садко» (тоже не просматривавшейся коммисіей), отъ дирекціи Императорскихъ театровъ послѣдовалъ отказъ въ ея постановкѣ, послѣ чего я рѣшился не представлять болѣе своихъ новыхъ оперъ дирекціи Императорскихъ театровъ. Къ этому меня привело слѣдующее разсужденіе. Иностранные композиторы, оперы которыхъ ставитъ дирекція Императорскихъ театровъ, не представляютъ ей своихъ оперъ при прошеніяхъ о постановкѣ; почему же русскіе композиторы, сочиненія которыхъ появляются въ печати, должны непремѣнно представлять свои оперы дирекціи и просить о постановкѣ? Самый фактъ напечатанія и изданія оперы есть уже представленіе ея интересующейся публикѣ и всѣмъ опернымъ дирекціямъ, при чемъ, казалось бы, на обязанности послѣднихъ лежитъ слѣдить за появляющимися оперными новостями, разсматривать ихъ въ коммисіи и выбирать подходящія для постановки. Иначе обстоитъ дѣло съ операми неизданными, такъ какъ дирекціи оперныхъ театровъ не могутъ знать о сочиненіяхъ, находящихся у авторовъ въ портфеляхъ. Руководясь этими соображеніями, я, имѣющій издателей для своихъ сочиненій, послѣ отказа дирекціи Императорскихъ театровъ въ принятіи на сцену моего «Садко», уже не предлагалъ болѣе дирекціи своихъ оперъ, появившихся въ послѣднее время, и рѣшился не дѣлать этого и впредь. Такимъ образомъ оперы мои: «Боярыня Вѣра Шелога», «Моцартъ и Сальери» и «Царская невѣста» не были представлены мною дирекціи Императорскихъ театровъ. Что же касается до послѣдней оперы, то она, еще не будучи напечатана, была уже мною обѣщана московской русской частной оперѣ, поставившей передъ тѣмъ, по собственной иниціативѣ, моего «Садко».

= Г. Веймарнъ въ «Сынѣ Отеч.» отъ 28-го іюля приводитъ 22 отзыва нѣмецкихъ газетъ о композиторѣ Глинкѣ по случаю концерта, бывшаго въ Берлинѣ подъ упревленіемъ М. Балакирева, въ день прибитія мраморной доски на домѣ, гдѣ скончался композиторъ. Лицамъ, крпчащимъ о «торжествѣ нашей музыки на Западѣ» не лишне ознакомиться съ этими странными отзывами о нашемъ геніальномъ Глинкѣ.

Приведемъ самые характерные:

«Neue Preussische Zeitung». Берлинскія концертныя залы предъявляютъ требованія болѣе тонкаго угощенія (feinere Kost). Лишь только Глинка въ

основаніи своихъ произведеній беретъ не національныя мелодіи, а собственныя мысли, то онъ оказывается лишеннымъ оригинальности и правды, въ немъ замѣчаются скорѣе французскіе и итальянскіе элементы смѣшаннаго оперная стиля старыхъ временъ, какой мы встрѣчаемъ только въ садовой и ей подобной музыкѣ. Музыкальная характеристика его героевъ очень примитивна; даже когда онъ описываетъ любовь или отчаяніе, онъ не находитъ захватывающаго настроенія.

«Die Weltam Montag». Творческая сила Глинки была незначительна, о чемъ можно судить въ особенности по воспроизведенной здѣсь музыкѣ къ «Князю Холмскому» Кукольника. Гастролирующій дирижеръ не былъ въ состояніи придти на помощь къ своему соотечественнику. Одной любви здѣсь недостаточно.

«National Zeitung». Увертюра къ «Руслану» стоитъ гораздо ниже «Камаринской» и «Арагонской хоты». Ее скорѣе можно признать увертюрой къ балету. Сильные порывы оркестра и оживленныя движенія струнныхъ скрашиваютъ въ ней недостатокъ духовнаго содержанія.

«Reichsboten». Большая часть произведеній Глинки вызываетъ однообразное впечатлѣніе, потому что даже его мелодика въ смыслѣ характерности творчества не обличаетъ никакой геніальности.

«Freisinnige Zeitung». Дарованіе его не выдающееся и оно не выдѣляетъ его изъ заурядности; интересъ возбуждаетъ онъ лишь тогда, когда выливаетъ національныя мелодіи въ художественную форму.

«Tägliche Rundschau». По этому поводу небезъинтересно придти къ заключенію, что ни въ первой, ни во второй половинѣ текущаго столѣтія славянское творчество не могло выработаться самостоятельно, что оно, какъ теперь, такъ и тогда, технически и интеллектуально вытягиваетъ силу для своего художественнаго развитія изъ корня западнаго музыкальнаго искусства, хотя и проявляетъ кое-какое своеобразіе».

Приписывая извѣстную долю неудачи концерта плохому исполненію, мы въ общемъ не удивляемся, что въ Германіи находятся критики не съумѣвшіе оцѣнить Глинку; стоитъ только припомнить, что нашъ извѣстный критикъ Ц. Кюи, стоящій къ тому же во главѣ нашего Музыкальнаго Общества, до сихъ поръ не можетъ раскусить Вагнера.

ПРАВИЛА УЧАСТІЯ

РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ ВЪ ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ОТДѢЛѢ

ВСЕМІРНОЙ ВЫСТАВКИ 1900 г. ВЪ ПАРИЖѢ.

1. Къ участію въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ приглашаются художники, состоящіе въ россійскомъ подданствѣ.

2. На выставку принимаются оригинальныя произведенія живописи, скульптуры и гравюры.

3. Художественныя произведенія должны быть доставлены въ Императорскую Академію Художествъ не позже 15 ноября 1899 года, при карточкахъ, которыя можно получить, лично или почтою, въ Канцеляріи Императорской Академіи Художествъ.

4. Въ виду малаго количества мѣста, предоставленнаго для русскаго художественнаго отдѣла (около 70 погон. метр.), всѣ произведенія, предлагаемыя для выставки, будутъ подвергнуты разсмотрѣнію особой коммиссіи изъ членовъ Императорской Академіи Художествъ, для выбора того количества произведеній, которое представится возможнымъ помѣстить въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ.

5. Художественныя произведенія, предназначаемыя для парижской всемірной выставки, должны быть исполнены не ранѣе 1889 года.

Вовсе не будутъ допущены:

а) Копіи, даже и такія, которыя воспроизводятъ оригиналъ въ измѣненномъ видѣ.

б) Картины, рисунки и гравюры безъ рамъ.

в) Воспроизведенія, изготовленныя механическими способами.

г) Скульптурныя произведенія изъ необожженной глины.

6. Расходы по упаковкѣ и пересылкѣ произведеній изъ Императорской Академіи Художествъ въ Парижъ на выставку и обратно до мѣста жительства авторовъ или собственниковъ произведеній производятся за счетъ казны.

7. Расходы по упаковкѣ и доставкѣ произведеній въ Императорскую Академію Художествъ относятся на счетъ присылающихъ эти произведенія, такъ же какъ и расходы по обратной отсылкѣ авторамъ непринятыхъ произведеній.

8. Расходы по доставкѣ въ Академію произведеній, принятыхъ для выставки, возмѣщаются изъ средствъ казны.

ПРАВЛЕНІЕ

„ТОВАРИЩЕСТВА ЮЖНО-РУССКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ“

увѣдомляетъ, что **десятая** очередная выставка Т-ва откроется 1-го Октября 1899 года, и что послѣдній срокъ пріема произведеній—20 Сентября. На выставку принимаются оригинальныя художественныя произведенія, не бывшія ранѣе на выставкахъ въ г. Одессѣ, по живописи (масляными и акварельными красками), архитектурѣ, скульптурѣ, медальерному искусству, а также офорты, гравюры, мозаики, рисунки карандашемъ, перомъ и проч.

Товарищество, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, предполагаетъ издать иллюстрированный каталогъ X выставки, и такъ какъ въ текущемъ году по случаю 10-ти лѣтняго существованія Т-ва, выставка, какъ юбилейная будетъ обширнѣе обыкновеннаго, то и каталогъ предположено издать въ болѣе полномъ объемѣ. Поэтому Правленіе покорнѣйше проситъ гг. экспонентовъ, заинтересованныхъ помѣщеніемъ ихъ произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ, озаботиться присылкою таковыхъ по возможности заблаговременно.

ПРАВИЛА

для пріема художественныхъ произведеній Т-ва Южно-Русскихъ Художниковъ въ г. Одессѣ.

1) Художественныя произведенія принимаются на выставку не иначе, какъ въ рамахъ и въ сопровожденіи препроводительнаго письма и карточки.

2) Въ препроводительныхъ письмахъ должно быть четко обозначено: имя, отчество и фамилія художника, точный адресъ, названіе посылаемыхъ произведеній, оцѣнка каждаго изъ нихъ для продажи и страхованія при пересылкѣ, а также выражено согласіе на репродукцію произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ.

Въ карточкахъ, которыя слѣдуетъ приклеивать или прикрѣплять на оборотахъ картинъ или рамъ, должны быть обозначены: имя, отчество и фамилія художника и названіе картины.

3) На крышкахъ ящиковъ, въ которыхъ присылаются произведенія, должны быть написаны начальныя буквы имени, отчества и фамиліи художника.

4) Присылка произведеній на выставку производится за счетъ гг. экспонентовъ, съ выставки же (принятыя произведенія) отсылаются гг. экспонентамъ за счетъ Товарищества.

5) Произведенія лицъ, не состоящихъ членами товарищества, подвергаются жюри и, въ случаѣ не принятія на выставку, должны быть взяты обратно въ теченіе двухъ недѣль, въ противномъ случаѣ отсылаются по указанному въ запискахъ адресу на ихъ счетъ, съ наложеніемъ платежа за пересылку.

6) Принятыя на выставку произведенія не могутъ быть сняты ранѣе окончанія выставочнаго періода безъ разрѣшенія Правленія.

7) Изъ суммъ, вырученныхъ отъ продажи произведеній, отчисляется, согласно § 14 Устава, 5% въ фондъ Товарищества.

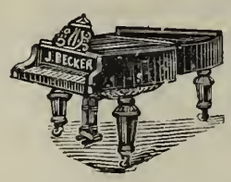
1896 1897.

Я. БЕККЕРЪ

С.-Петербургъ, у Казанскаго моста, уг. Невскаго.

ПОСТАВЩИКЪ ДВОРА:

Его Величества Императора Всероссійскаго
Его Величества Императора Австрійскаго
Его Величества Короля Шведскаго и Норвежскаго
Его Величества Короля Датскаго.



ВЫСШІЯ НАГРАДЫ:

1898 г. **Чикаго**—Дипломъ и медаль.
1894 г. **Антверпенъ**—«Grand Prix».
1896 г. **Нижн.-Новгор.**—Государств. гербъ.
1897 г. **Стокгольмъ** — Золотая медаль и Званіе Поставщика Его Величества Короля Швеціи и Норвегіи.

РОЯЛИ отъ 600 руб. ✻ **ПІАНИНО отъ 450 руб.**

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ПРЕЙСЪ-КУРАНТЪ БЕЗПЛАТНО.

Depuis le 15 octobre 1898

„LE STUDIO“

parait avec un supplément contenant la traduction intégrale du texte en français.

Bureau de Paris: Librairie Ollendorf.

28 bis, rue de Richelieu.

Дозволено цензурою. СПБ. 31-го августа 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр., № 53.

Le «**Monde d'Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques**, aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de prèférence toute oeuvre qui, temoignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisous bimensuelles, format in 4º Chaque numèro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris 1, Boulevard des Capucines. **Behr**, Berlin NW. 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer**, Muenchen 2, Odeons Platz. **M. O. Wolff**, St. Pétersbourg 18, Gostiny Dvor.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 18—19.

St.-Pétersbourg, 1899.

Numéros spéciaux dédiés á la mémoire de M-lle Hélène Polénow (1850 † 1898) et contenants 44 reproductions d'après ses oeuvres, dont 4 hors texte, en couleur. (Illustrations pour des contes d'enfants, dessins de meubles, motifs de faïence, de broderies etc.).

Texte: **N. Borok**. H. Polénow, sa vie et ses oeuvres.

Autotypies de Meisenbach et Riffarth à Berlin. Chromo-Autotypies de E. Verneau á Paris et de A. Mamontow à Moscou. Chromo-litographies de A. Cadouchine à St. Pétersbourg.

En tête de **A. Golovine** d'après un motif de H. Polénow. Encadrement d'après un dessin de M-lle **Davydow.** Couverture de M-lle **Jakountchikow.**

Princesse Ténicheff

et *S. Mamontow,*

éditeurs,

S. Diaghilew

Rédacteur en chef.

ПАМЯТИ

Елены Дмитриевны

ПОЛЬНОВОЙ

Е. Д. Поленова.

Въ тотъ самый день, какъ выходилъ первый номеръ журнала „Міръ Искусства“, 10-го ноября 1898-го года, московскіе художники хоронили одного изъ своихъ товарищей, художницу Елену Дмитріевну Полѣнову, сотрудницу новаго журнала. Кончина ея была большой утратой для художественнаго міра. Выдающаяся, талантливая женщина, она была однимъ изъ главныхъ представителей современнаго русскаго искусства, и роль ея въ исторіи нашей живописи имѣетъ огромную важность и значеніе.

Памяти ея посвящается этотъ выпускъ журнала, и потому мы приводимъ обзоръ ея жизни и художественной дѣятельности.

Е. Д. Полѣнова родилась въ Петербургѣ, 15-го ноября 1850-го года. Съ дѣтскихъ лѣтъ ее окружала обстановка, способствовавшая ея художественному развитію. Мать ея сама много занималась живописью, была ученицей Молдавскаго и часто видалась съ знаменитыми художниками того времени, брюлловымъ и бруни.

Отецъ художницы былъ человѣкъ преданный наукѣ, историкъ и археологъ. Въ молодости, прослуживши нѣсколько лѣтъ при посольствѣ въ Аѳинахъ, онъ на мѣстѣ, съ увлеченіемъ, изучалъ классическій міръ, и затѣмъ старался развить и въ дѣтяхъ своихъ интересъ къ греческому искусству. Какъ человѣкъ, посвятившій себя ученымъ работамъ, онъ не могъ не обратить вниманія на научное образованіе своихъ дѣтей, и Е. Д. воспитывалась подъ руководствомъ лучшихъ преподавателей того времени.

Въ 1859-омъ году, когда ей было 9 лѣтъ, она уже принимала участіе въ урокахъ рисованія, которые П. П. Чистяковъ давалъ ея старшимъ братьямъ и сестрѣ; съ этого времени, собственно, начинается ея систематическое занятіе рисованіемъ. Въ 1864-мъ году она поступила въ рисовальные классы Общества Поощренія Художествъ, помѣщавшіеся тогда на биржѣ, и тамъ училась подъ руководствомъ И. Н. Крамского. Позднѣе она

стала брать у него частные уроки. Въ теченіе зимы 1869—70-го года художница провела нѣсколько мѣсяцевъ въ Парижѣ и работала въ мастерской Шаплэна, который, видя въ ней не диллетантское отношеніе къ работѣ, отличалъ ее среди своихъ учениць, чѣмъ очень ободрилъ ее и побудилъ окончательно посвятить себя живописи. Вернувшись въ Петербургъ, она поступила въ частную мастерскую П. П. Чистякова и съ перерывами занималась у него до 1877-го года. Объ этомъ преподавателѣ она до послѣднихъ дней сохранила самое теплое воспоминаніе, высоко ставила его умѣніе направить ученика на серьезное изученіе рисунка, и всегда отзывалась о немъ съ особой благодарностью, считая его своимъ главнымъ учителемъ.

Въ это-же время Е. Д. принялась за изученіе исторіи, къ которой съ дѣтства имѣла большое влеченіе; особенно занялась она русской исторіей и археологіей подъ руководствомъ отца.

Съ этихъ поръ и подъ этимъ вліяніемъ у нея развилась любовь къ русской старинѣ, любовь, которая должна была со временемъ привести ее къ тончайшему пониманію русскаго стиля и обусловить характеръ всего ея творчества.

Проводя зимы въ Петербургѣ, она по лѣтамъ обыкновенно уѣзжала въ деревню и кочевала изъ одного имѣнія родителей въ другое, набирая впечатлѣній отъ русской природы и русской жизни. Переѣзды эти, на лошадяхъ, она очень любила; они настраивали ее особенно поэтично, и въ письмахъ того времени ярко выливается ея любовь къ русской деревнѣ.

„Какъ ты хороша, подъ-часъ, далекая, далекая дорога; сколько родилось въ тебѣ чудныхъ замысловъ, поэтическихъ грезъ, сколько перечувствовалось дивныхъ впечатлѣній!..“ восклицаетъ она словами великаго писателя въ одномъ изъ своихъ писемъ къ сестрѣ.

Е. Полѣнова. Прачка (этюдъ).

Пробудившееся подъ вліяніемъ движенія 60-хъ годовъ сознаніе необходимости научнаго ценза для женщины побудило Е. Д. въ 1875-мъ году сдать экзаменъ на домашнюю учительницу. Послѣ этого она опять съ жаромъ принялась за живопись подъ руководствомъ П. П. Чистякова.

Вспыхнувшая въ 1877-мъ году турецкая война на-время оторвала ее отъ занятій и, увлекаемая общимъ движеніемъ, она отправилась въ Кіевъ, гдѣ старшая сестра ея съ другими дамами организовали лазаретъ при военномъ госпиталѣ, и съ большимъ самоотверженіемъ ходила за ранеными. По окончаніи войны она вернулась къ своимъ художественнымъ работамъ и опять поступила въ школу Поощренія Художествъ. Тутъ она впервые заинтересовалась прикладнымъ искусствомъ, и главное керамикой. Весной 80-го года она получила отъ Общества командировку въ Парижъ, чтобы тамъ изучить разные способы керамическаго производства и затѣмъ организовать при школѣ Общества спеціальный классъ керамики. Въ Парижѣ она проработала все лѣто, главнымъ образомъ, подъ руководствомъ покойнаго Егорова, и кромѣ того на нѣсколькихъ фабрикахъ изучала разные химическіе пріемы и способы обжиганія. Ей удалось даже попасть въ мастерскую знаменитаго Дэка и получить отъ него важныя для нея указанія. Вернувшись осенью въ Петербургъ, она привезла сдѣланные ею образцы маіолики, барботины, эмалей и другихъ работъ, и, представивъ ихъ въ школу, приняласъ за руководство керамическимъ классомъ,

Е. Полѣнова. Лисичка-сестричка и волкъ.

„Волкъ пошелъ на рѣку, опустилъ хвостъ въ прорубь; дѣло то было зимою. Ужъ онъ сидитъ, цѣлую ночь просидѣлъ, хвостъ его и приморозило. Попробовалъ было приподняться — не тутъ-то было. „Эка, сколько рыбы привалило, и не вытащить“, думаетъ онъ“.

Всю зиму 81—82-го года она усиленно работала въ школѣ и, кромѣ того, организовала у себя классы рисованія. У нея составился кружокъ людей горячо преданныхъ ей, и они совмѣстно работали акварелью съ натуры.

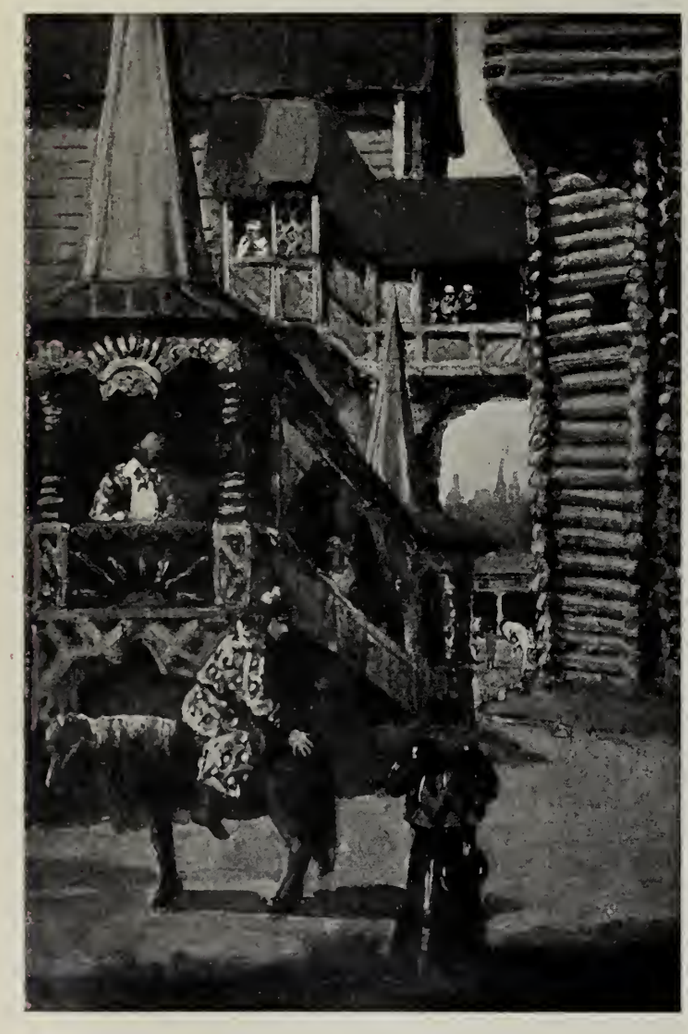
Въ то же время она много читала по исторіи искусства и изучала Эрмитажъ. Весной 1882-го года она пишетъ своему другу П. Д. А...ой: „... Каждый день хожу въ Эрмитажъ и послѣдовательно, систематически изучаю его. Теперь кончаю работу из-

ученія, то-есть одинаково внимательно разглядѣла всѣ главныя произведенія всѣхъ его отдѣловъ, такъ что начну скоро посѣщать Эрмитажъ съ цѣлью исключительно наслажденія тѣми произведеніями вѣчной красоты, которыя создала сила человѣческаго вдохновенія, или, проще, буду смотрѣть тѣ произведенія искусства, которыя больше другихъ люблю, и буду поэтому пропадать внизу, гдѣ въ такой полнотѣ выразился геній эллинскаго творчества."

Лѣто она провела въ олонецкомъ имѣніи отца и много работала. Изъ переписки ея видно, что совмѣстная работа въ школѣ сильно увлекала ее, а пріобрѣтенныя на почвѣ этихъ работъ дружескія отношенія крайне радовали.

Но жизнь эта не должна была долго продлиться. Семейныя обстоятельства заставили Е. Д. покинуть Петербургъ, и осенью 82-го года перекочевать въ Москву, гдѣ она поселилась съ семьей своего брата.

Грустно было разставаться съ Петербургомъ, съ дружескимъ кружкомъ и порвать уже опредѣлившуюся нить художественной жизни. Она боялась въ Москвѣ помѣхи въ работахъ со стороны новыхъ людей и невольнаго вліянія брата-художника. Но, по переѣздѣ въ Москву, страхъ этотъ быстро разсѣялся; новая сфера, новые друзья захватили ее. Собственно съ этого момента, то-есть съ 1882-го года, кончается для нея періодъ ученія и начинается періодъ самостоятельнаго творчества.



Е. Полѣнова. Иванушка-Дурачекъ.

„Царь велѣлъ дать ему дряннyю лошаденку. Онъ сѣлъ къ головѣ задомъ, назадъ передомъ, а ладонями логоняетъ".

Тутъ она попала въ исключительно благопріятныя условія для развитія своего таланта и быстро стала завоевывать себѣ популярность въ кружкѣ молодыхъ художниковъ того времени.

Воспитанная на русской исторіи, она въ Москвѣ впервые почувствовала себя на родной ея сердцу почвѣ. Москва и московская обстановка опредѣлили окончательно направленіе ея таланта и вызвали къ жизни тѣ самобытно-русскіе зачатки, которые она таила въ себѣ. Въ Москвѣ она познакомилась съ Васнецовымъ, Суриковымъ и многими выдающимися художниками того времени.

Въ домѣ брата, бывшаго тогда преподавателемъ Школы Живописи и Ваянія, собиралась талантливая

Е. Полѣнова. Отчего медвѣдь сталъ кущый.

молодежь; тамъ бывали Левитанъ, два брата Коровиныхъ, Нестеровъ, Остроуховъ, Архиповъ, Сѣровъ, Виноградовъ, Ивановъ и многіе другіе, начинающіе еще, художники. По четвергамъ устраивались рисовальные вечера; много говорили объ искусствѣ, обмѣнивались взглядами и мнѣніями. Е. Д. съ ея любовью къ искусству и тонкимъ, оригинальнымъ умомъ, стала центромъ этихъ собраній. Она сразу почувствовала свое духовное родство съ Москвой и сильно привязалась къ ней.

Въ первую-же зиму по переѣздѣ въ Москву, она въ первый разъ выступила на періодической выставкѣ Общества Любителей Художествъ съ цѣлой серіей акварелей, написанныхъ ею лѣтомъ. Это были, большей частью, этюды полевыхъ цвѣтовъ и пейзажи; въ нихъ не было сухой фотографической передачи; они были проникнуты настроеніемъ и поэзіей природы. Публика сразу обратила на нихъ вниманіе и быстро раскупила ихъ. Этотъ первый успѣхъ, конечно, придалъ Е. Д. много энергіи; она продолжала всю зиму работать акварелью и написала рядъ зимнихъ этюдовъ изъ оконъ своей квартиры, выходящихъ въ большой, старинный садъ.

Въ то-же время она не бросала и своихъ керамическихъ работъ и исполнила пять заказовъ иконъ на фаянсѣ, изъ нихъ три — въ Тамбовскую губернію, одну икону Покрова Пресвятой богородицы — первый опытъ многофигурной композиціи — въ Екатеринославскую губернію, и одну намогильную икону въ Сибирь.

Осенью 84-го года она вмѣстѣ съ П. Д. А...ой предприняла путешествіе на югъ Онѣ сѣли на пароходъ въ Нижнемъ, спустились по Волгѣ до Царицына, оттуда по Дону до Ростова, на Кавказъ и въ Крымъ. Въ продолженіе всего путешествія Е. Д. много работала и привезла массу акварельныхъ набросковъ и этюдовъ. Зимой 85-го года на Московской Періодической выставкѣ появилась полная коллекція этихъ путевыхъ этю-

довъ и нѣкоторые изъ нихъ были, между прочимъ, пріобрѣтены П. М. Третьяковымъ. Въ письмахъ ея мы находимъ по поводу этихъ работъ слѣдующую замѣтку: „...Я согласна, что пробовать себя на новыхъ жанрахъ не мѣшаетъ, но, конечно, на нравственной обязанности каждаго художника лежитъ — тщательно изучать себя, подсматривать въ себѣ то, что составляетъ его личную сущность, и въ этомъ направленіи себя развивать. Грандіозные виды природы мнѣ не по натурѣ. Любоваться, восторгаться ими могу, но, передавая ихъ, остаюсь черезъ-чуръ спокойной и холодной. Не могу облюбовать ихъ такъ, какъ иногда мелочь какую-нибудь, но родную. За душу захватываетъ одна лишь своя, хорошо знакомая природа, сѣверная или среднероссійская, особенно тогда, когда она выражена въ маленькихъ, ничтожныхъ, какъ будто, но глубокопоэтическихъ уголкахъ. Это мнѣ близко и дорого, это мнѣ и удается. Изъ путешествія нашего, волжскія мѣста ближе нашей великорусской натурѣ, чѣмъ Кавказъ и Крымъ, и волжскіе виды привлекаютъ больше симпатій. Насчетъ самолюбія, не повѣришь, какъ пріятно попасть въ Третьяковскую коллекцію. Съ этой минуты только повѣрилось, что я точно художникъ“...

Е. Полѣнова. Прибаутка.

Тили, тили тѣсто
Машенька невѣста
Тили, тили телешекъ
Алешенька женишекъ.

(Прибаутка).

Въ 1885-мъ году Е. Д. сблизилась съ Елизаветой Григорьевной Мамонтовой и часто гостила у нея въ ея подмосковномъ имѣніи Абрамцевѣ. Абрамцево уже давно было художественнымъ центромъ. Тутъ по лѣтамъ живали Рѣпинъ, Васнецовъ, Полѣновъ и другіе художники; каждый вносилъ что-нибудь художественное въ жизнь Абрамцева. Тамъ была вы-

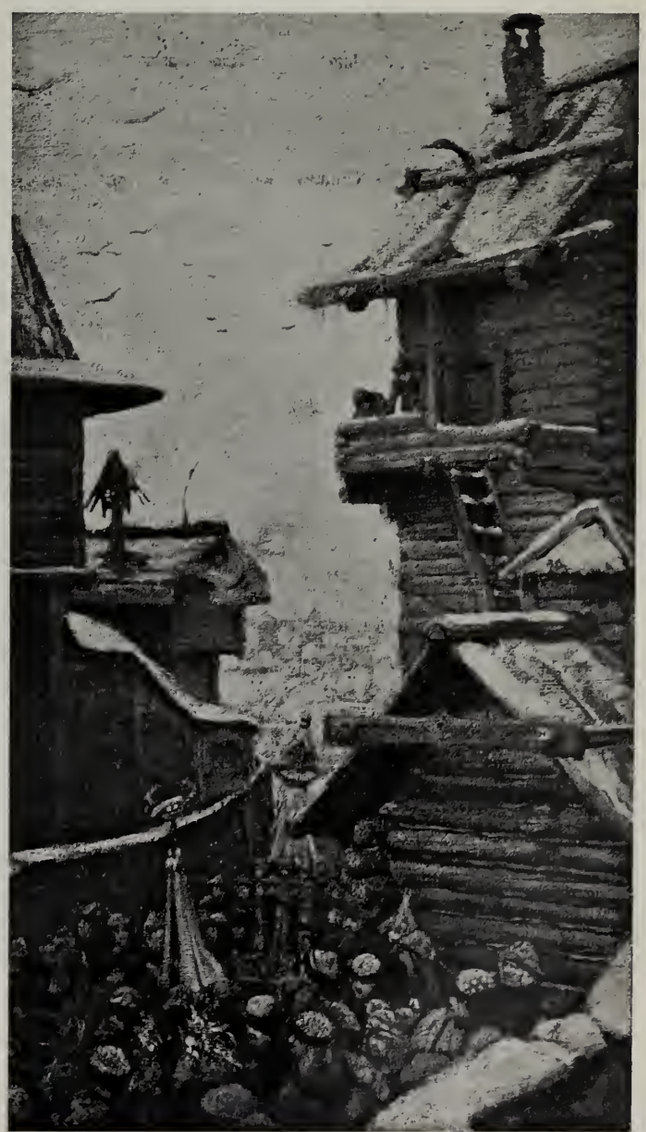
строена маленькая церковь, снимки съ которой были помѣщены въ 9-омъ номерѣ „Міра Искусства“.

Проектъ церкви, иконы, иконостасъ, хоругви, клиросы, церковная утварь, — все, до малѣйшей подробности, было исполнено этими художниками, или любителями, подъ ихъ руководствомъ и по ихъ рисункамъ. Въ Абрамцевѣ царило особое высокохудожественное настроеніе. Е. Д. сразу охватило это настроеніе, и она скоро нашла тутъ на дѣлѣ примѣненіе своего таланта. При абрамцевской школѣ существовала столярная мастерская, но она шла вяло, учениковъ было мало и ей грозило закрытіе. В. М. Васнецовъ, первый, посовѣтовалъ Елиз. Гр. поднять это дѣло, поставивъ его на совсѣмъ новую почву, — воспроизведенія народныхъ образцовъ. Для руководства этимъ, конечно, былъ необходимъ человѣкъ съ особымъ для этого дарованіемъ, и какъ разъ въ это время Е. Д. стала посѣщать Абрамцево. Она съ горячностью и со свойственной ей выдержкой въ трудѣ принялась за это дѣло и серьёзно заинтересовалась имъ.

Много видѣвши и наблюдавши во время своихъ поѣздокъ по Сѣверу и средней полосѣ Россіи, хорошо зная археологію, обладая рѣдкимъ умѣньемъ пользоваться матеріаломъ, отовсюду черпать его, тонко соединять необходимое и затѣмъ на серьезно подготовленной почвѣ создавать уже свое, она стала вырабатывать типы русской мебели для столярной мастерской.

Кромѣ археологическихъ изданій, у нея и у брата ея было много архитектурныхъ зачертковъ, сдѣланныхъ ими на Сѣверѣ, въ Олонецкой губерніи, гдѣ они живали по лѣтамъ.

Но скоро этого матеріала стало не хватать, и Е. Д. захотѣлось черпать непосредственно изъ жизни народной. Съ этой цѣлью она съ Елиз. Гр. предпринимала цѣлый рядъ экскурсій по сосѣднимъ деревнямъ. „...У насъ,“ пишетъ она, „условіе — по возможности не прибѣгать къ помощи изданій, потому-что то, что заимствуется въ увражахъ, часто повторяется и надоѣдаетъ; кромѣ того, цѣль наша подхватить еще живущее народное творчество и дать ему возможность развернуться; то же, что попадаетъ въ изданія, это, большей частью, умершее и забытое — стало быть нить порвана и ужасно трудно



Е. Полѣнова. Масляница.

искусству ее связать. Мужику копировать съ памятниковъ 13-го или 14-го вѣка, ему незнакомаго, давно забытаго, можетъ быть, такъ же чуждо, какъ копировать мавританскій или древнегреческій памятникъ. Вотъ почему мы ищемъ, главнымъ образомъ, вдохновенія и образцовъ, ходя по избамъ и приглядываясь къ тому, что составляетъ предметы ихъ обихода, стараясь, разумѣется, отбрасывать иноземную, новѣйшую прививку".

Объѣзжая деревни и ходя по избамъ, имъ удалось найти много интересныхъ образцовъ русскаго самобытнаго народнаго производства, особенно много рѣзныхъ вещей. Пока Е. Д. зарисовывала все то, что могло пригодиться ей, какъ архитектурный мотивъ, Елиз. Гр. искала старинныхъ вещей, украшенныхъ рѣзьбой, какъ-то: донцы, ларцы, лощила, скамейки, ковши, солоницы. Тутъ явилась мысль начать собирать эти вещи, и былъ основанъ музей при столярной мастерской — музей, изъ котораго вмѣстѣ съ той массой зачертковъ и зарисовокъ, которые дѣлала Е. Д., она могла обильно черпать матеріалъ для столярныхъ проектовъ. Весной 85-го года Е. Д. съ Елиз. Гр. и сыномъ ея Андреемъ (тогда еще 15-ти лѣтнимъ юношей, а впослѣдствіи много обѣщавшимъ архитекторомъ, умершимъ на 21-омъ году жизни) предприняли поѣздку въ Ростовъ и Ярославль, откуда они привезли много интереснаго. Абрамцевское производство стало быстро расти и въ данное время уже пріобрѣло большую извѣстность.

Е. Полѣнова. Снѣг рочка.

„Баба-Яга сѣла въ ступу, взяла кочергу, ломело, ухватъ да лопату и поѣхала въ погоню за Машенькой; медвѣдя избила, а ее въ ступу посадила и увезла къ себѣ".

Работая по деревнямъ, Е. Д. столкнулась съ народной жизнью. Ее обыкновенно окружала толпа любопытныхъ ребятишекъ. Чтобы во время рисованія удерживать ихъ въ спокойствіи, она заставляла ихъ разсказывать себѣ сказки. Тутъ-же ей пришла мысль записывать эти разсказы, а также и разныя народныя прибаутки, поговорки и повѣрья. Погружаясь въ эту народную жизнь, проникаясь ею, она не могла не связать съ ней и своихъ дальнѣйшихъ художественныхъ работъ... „Этюдовъ для будущихъ, задуманныхъ мною картинъ много", пишетъ она, „но ни одного не выставила. Ты спрашиваешь, какія это будутъ картины? Ужъ и не знаю, съумѣю-ли я разсказать, что это

будетъ, или чтобы я желала, чтобъ это было. Мысль, которой я задалась, надо признаться, очень дерзкая, но страшно заманчивая. Хочется въ цѣломъ рядѣ акварельныхъ картинъ выразить поэтическій взглядъ русскаго народа на русскую природу, то-есть выяснить себѣ и другимъ, какимъ образомъ вліялъ русскій пейзажъ на русскую народную поэзію и какъ въ ней выражался, — Словомъ сказать, выразить связь почвы съ выросшими на ней произведеніями. Но что-то выходитъ длинное, запутанное и все-таки ничего не выражающее. Да впрочемъ, словомъ или перомъ этого не разскажешь. Вся работа впереди, и кто знаетъ, что изъ этого выйдетъ. Сюжетами для этого буду братъ сказки, пѣсни, различныя поэтическія повѣрія и прочее. Хочется подмѣтить и выразить тѣ художественно-вымышленные образы, которыми живетъ и питается воображеніе русскаго народа".

Къ этому времени относятся ея эскизы къ картинѣ „Шли наши ребята изъ Новгорода", и первыя иллюстраціи сказокъ „Бѣлая уточка", „Иванушка-дурачекъ", „Война грибовъ", и „Дѣдъ Морозко".

Увлеченіе русской археологіей положило новый отпечатокъ на художественныя собранія въ домѣ Ел. Дм.

„....Собираться съ цѣлью рисовать, это уже немножко пріѣлось", пишетъ она осенью 86-го года, „а общее дѣло, вмѣстѣ съ тѣмъ, вещь крайне пріятная. Вотъ что мы придумали. Собрались мы компаніей и рѣшили въ нынѣшнемъ году ознакомиться съ историческими и археологическими памятниками Москвы. Для этого мы составили программу, разобрали памятники между членами кружка и каждую среду утромъ ѣдемъ осматривать какой-нибудь изъ нихъ. Тотъ изъ членовъ,

„Онъ закричалъ: „уточки бѣлыя, уточки сѣрыя, скиньте мнѣ ло перушку, я сплету изъ нихъ крылушки, полечу домой, къ отцу, къ матери".

Е. Полѣнова. Сынко-Филипко.

на долю котораго достался этотъ памятникъ, изслѣдуетъ его по книгамъ и увражамъ, изучаетъ его и потомъ объясняетъ прочей компаніи. Это очень удалось. Кружокъ растетъ и мы страшно увлекаемся археологіей".

Всю зиму 87-го года продолжались эти экскурсіи. Члены кружка собирались у Е. Д. во вторникъ вечеромъ, очередной членъ читалъ составленное имъ описаніе памятника, показывалъ по увражамъ детали его и объяснялъ ихъ. Въ среду утромъ компанія съѣзжалась уже у намѣченнаго зданія и подробно знакомилась съ нимъ. Такимъ образомъ были осмотрѣны: церковь Рождества въ Путинкахъ, Николы на Столпахъ, Грузинской божьей Матери, Гребневской божьей Матери, Успенскій, благовѣщенскій и Архангельскій соборы съ ихъ ризницами, Василій блаженный, Симоновъ монастырь съ его ризницей, Печатный дворъ, Терема, Оружейная палата, домъ Малюты Скуратова, Патріаршая ризница и многіе другіе зданія и музеи.

Е. Полѣнова. Рисунокъ.

Въ связи съ русской археологіей, сближаясь съ русской исторіей и особенно проникнувшись эпохой Алексѣя Михаиловича, Е. Д. задумала свою первую картину „Иконописная XVI вѣка". Сдѣлавши нѣсколько эскизовъ акварелью, она рѣшилась впервые попробовать масляныя краски. Всю зиму проработала она надъ этой картиной и, окончивъ къ веснѣ, послала ее въ Петербургъ на конкурсъ въ Общество Поощренія Художествъ, гдѣ получила вторую премію. Въ то-же время картина была пріобрѣтена П. М. Третьяковымъ для его галлереи.

„...Эта удача на поприщѣ *масляно-красочномъ*", пишетъ она Елиз. Гр. М....ой, „сильно радуетъ меня". Съ этого момента она стала работать съ удвоенной энергіей и уже не оставляла масляныхъ красокъ, прибѣгая къ акварели только въ эскизахъ и иллюстраціяхъ.

Свои научныя познанія по исторіи она пополняла посѣщеніемъ публичныхъ лекцій профессора Ключевскаго, которыми ужасно увлекалась. „...Сейчасъ возвратилась съ лекціи Ключевскаго. Какой это талантливый человѣкъ! Онъ читаетъ теперь о древнемъ Новгородѣ и прямо производитъ впечатлѣніе, будто это путешественникъ, который очень недавно побывалъ въ XIII—XIV вѣкѣ, пріѣхалъ и, подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ, разсказываетъ все, что тамъ дѣлалось

Е. ПОЛЁНОВА.
ЗВЁРЬ

Е. Полѣнова. Иванушка-дурачекъ.

у него на глазахъ, и какъ живутъ тамъ люди, и чѣмъ интересуются, и чего добиваются, и какіе они тамъ".

Работая по зимамъ въ своей московской мастерской, Е. Д. лѣтомъ обыкновенно гостила въ Абрамцевѣ, или у брата, жившаго около Москвы. Все лѣто 88-го года она провела съ семьей послѣдняго около Мытищъ на берегу Клязьмы.

Это лѣто она всегда любила вспоминать, какъ эпоху горячей, вдохновительной, общей работы. Тутъ же гостили Константинъ Коровинъ, Сѣровъ, Левитанъ, Нестеровъ и другіе. Каждый работалъ по-своему, работалъ много, а затѣмъ дѣлились впечатлѣніями; много было искренняго художественнаго энтузіазма, много надеждъ и плановъ. Вотъ что пишетъ она въ іюнѣ того-же года: „....Теперь, въ Жуковкѣ, я попала въ компанію на рѣдкость художественную; насъ на этюдъ ходитъ шесть человѣкъ. Изъ всѣхъ живущихъ здѣсь только одинъ не занимается живописью, и тотъ музыкантъ и поётъ. Я подымусь изъ Жуковки, когда ужъ исчерпаю то, что представляетъ художественной пищи жуковская природа и собравшееся въ Жуковкѣ общество. Здѣсь живетъ К. Коровинъ, пріѣзжаетъ часто Остроуховъ, живетъ М. В. Якунчикова, братъ много работаетъ; словомъ, есть у кого поучиться и нужно пользоваться этимъ". Далѣе, въ августѣ, она продолжаетъ: „....Прости, вотъ и августъ начинаетъ кончаться, а я все еще захлебываюсь работою въ Жуковкѣ. Погода стоитъ чудная, компанія продолжаетъ быть ужасно вдохновительной, на-дняхъ къ ней еще прибавился Нестеровъ. Всѣ продолжаютъ работать съ удивительнымъ одушевленіемъ и энергіей. Объ резуль-

татахъ, разумѣется, говорить надо послѣ, но, во всякомъ случаѣ, самое ощущеніе ужасно хорошее, когда работается оживленно и съ вѣрою".

Осень она провела въ Костромѣ у своего друга П. Д. А...ой и привезла оттуда новые архитектурные зачертки съ натуры и проекты для сказокъ. Вернувшись въ Москву, она принялась за вновь задуманную картину „Странствующіе музыканты". Для характеристики этой зимы приводимъ отрывокъ изъ письма, писаннаго въ декабрѣ: „.... Мои занятія распадаются на дневныя и вечернія. Днемъ я пишу картину масломъ, хотѣла поставить на Періодическую, но не успѣю. Многимъ изъ художниковъ она очень нравится, просятъ не торопиться, лучше пожертвовать этой выставкой, но сработать, какъ слѣдуетъ. Къ утреннимъ занятіямъ относятся и сказки, но ихъ это время мало работаю, ужъ очень увлекаюсь картиной. Текстовъ я еще набрала хорошихъ, интересныхъ. Къ вечернимъ занятіямъ я отношу абрамцевское производство, которое, въ добрый часъ сказать, идетъ превосходно. Изъ новыхъ типовъ удались почти всѣ и вмигъ были распроданы, и получилось много заказовъ на нихъ, только поспѣвай. Художественной частью производства я занимаюсь вечеромъ, административной въ сумерки, а разъ въ недѣлю ѣзжу въ Абрамцево. Четверги у насъ устроились керамическіе; бываетъ очень много молодежи; сами они этого пожелали и до сихъ поръ еще дѣло идетъ съ большимъ оживленіемъ. Кромѣ того я посѣщаю акварельныя субботы, которыя устроились въ Школѣ Живописи и Ваянія для учениковъ и художни-

Е. Полѣнова. Сынко-Филипко.

„Ей самой до смерти захотѣлось отвѣдать Филипкинаго мяса. Взяла лопату и говоритъ Филипкѣ: „сынко-Филипко, садись на лопату".

ковъ, своего рода костюмный классъ. Все это не только наполняетъ, но переполняетъ время".

Въ февралѣ новая картина была окончена, и Е. Д., по совѣту товарищей, рѣшилась послать ее на Передвижную выставку. Много пережила она волненій въ ожиданіи судьбы своего дѣтища.

Молодые художники, изъ которыхъ многіе также въ первый разъ посылали свои произведенія, переживали съ ней вмѣстѣ эти волненія. Наконецъ, пришло извѣстіе, что картины приняты. „....Ты можешь себѣ представить, какъ это разжигаетъ охоту продолжать работать, въ какомъ возбужденномъ состояніи находится теперь вся наша молодежь и съ какой жаждой ждетъ лѣта, чтобы опять приняться за новую работу".

Сама Е. Д. провела наступившее лѣто 89-го года въ Костромской губ., въ имѣніи П. Д. А...ой. Она неутомимо тамъ работала и осенью привезла много этюдовъ съ натуры, для будущихъ картинъ, массу набросковъ сѣверной архитектуры и нѣсколько интересныхъ вещей для абрамцевскаго музея. Кромѣ того она привезла и эскизъ для картины „Въ гостяхъ у крестной", которая была выставлена на Передвижной выставкѣ 90-го года и имѣла большой успѣхъ.

Е. Полѣнова. Лисичка-сестричка и волкъ.

„Давай, куманекъ, построимъ себѣ хатки".—„Давай, кумушка".—„Я себѣ построю лубяную, а ты себѣ ледяную". Принялись за работу, сдѣлали себѣ хаты, лисичкѣ лубяную, а волку — ледяную, и живутъ въ нихъ".

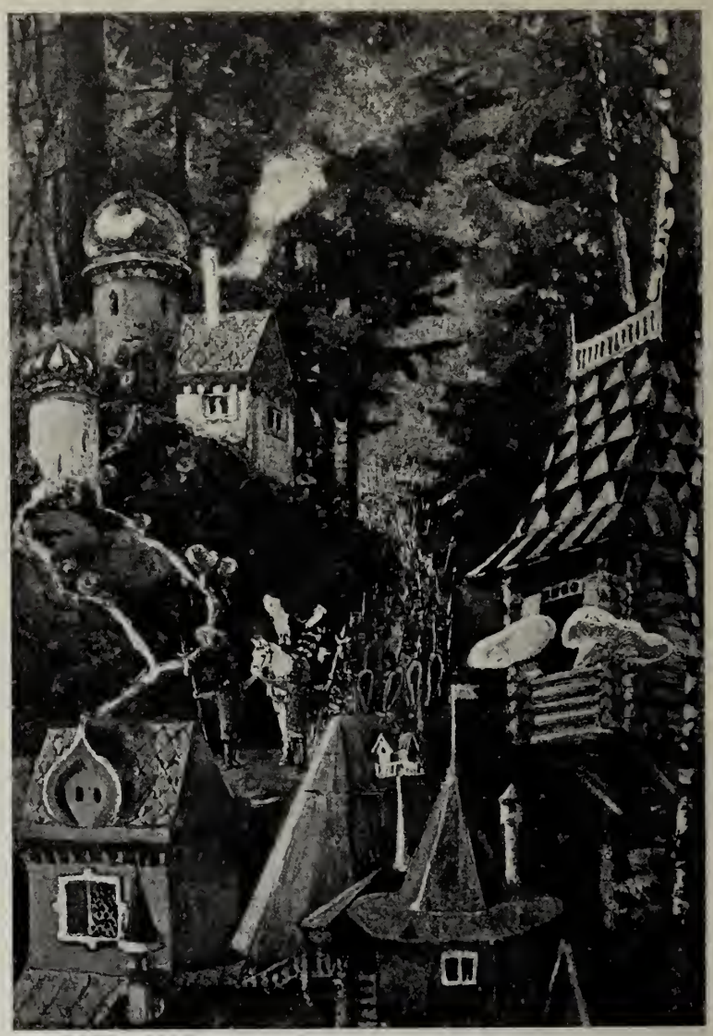
Осенью она отправилась на Парижскую Всемірную выставку. Западное искусство, такъ богато и ярко представленное тамъ, не могло не захватить ея. Вліяніе господствовавшей тогда школы импрессіонистовъ отразилось на исполненіи послѣдующихъ картинъ Е. Д.: „Въ гостяхъ у крестной", „Дѣтская", „Урокъ анатоміи", „Арфисты". Пораженная неутомимой работой западныхъ художниковъ, ихъ строгой штудировкой рисунка, она почувствовала пробѣлы въ своей техникѣ и сознала необходимость больше изучать рисунокъ.

Въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ она съ поразительной энергіей работала въ этомъ направленіи, писала этюды съ натуры, рисовала, изучала анатомію.

Лѣто 90-го года Е. Д. провела на дачѣ у художницы Э. Я. Шанксъ; онѣ устроили себѣ мастерскую на открытомъ воздухѣ и писали обна-

женную натуру на солнцѣ. Къ этому времени относятся многіе ея этюды, а также большая акварель „ Моющійся мальчикъ“. Акварель эта, вмѣстѣ съ картиной „Урокъ анатоміи“, была послана на выставку въ Чикаго, гдѣ и продалась. Со свойственной ей серьезностью во всякомъ предпринимаемомъ дѣлѣ, она продолжала изученіе анатоміи и пополняла свои знанія частными уроками у профессора Губарева.

Весной 94-го года В. Д. Поленовъ взялъ заказъ цѣлаго ряда картинъ на евангельскіе сюжеты, по эскизамъ покойнаго Иванова, для столовой-церкви Кологривскаго училища, въ Костромской губерніи. Работа исполнялась частью имъ самимъ, частью его учениками, подъ его руководствомъ. Е. Д. предложила исполнить иконы для иконостаса и, вмѣстѣ съ художникомъ А. Головинымъ, приняласъ за эту работу. Ей пришла мысль окаймить иконы орнаментомъ изъ стилизованныхъ цвѣтовъ. Съ этого момента воображеніе ея стало постоянно искать эту стилизацію, постоянно работая надъ ней. Живя постоянно впечатлѣніями природы, развивая въ себѣ потребность стилизаціи, она невольно измѣнила свое отношеніе къ внѣшнему міру. Вмѣсто прежняго реалистическаго пониманія его, въ художницѣ пробудилось желаніе болѣе глубоко проникнуть въ красоту природы, и она начала искать символическаго ея изображенія. И днемъ и ночью голова ея работала. Днемъ каждый цвѣтокъ, каждая причудливая травка немедленно акварелью набрасывались въ альбомъ, фантазія работала надъ сочетаніемъ ихъ и отсюда явились ея безчисленные орнаменты. Ночью-же ей часто снились причудливыя сочетанія цвѣтовъ, одухотворенія ихъ и, проснувшись, она спѣшила занести эти представленія на бумагу; послѣ нея осталось нѣсколько тетрадокъ этихъ такъ-называемыхъ „сновъ“. Въ это время въ ея мысляхъ зародилось много плановъ тѣхъ символическихъ картинъ, къ которымъ она приступила позднѣе, которыя она горячо любила и къ исполненію которыхъ стремилась, когда смерть прервала ея надежды и мечты. Рядомъ съ реалистическими картинами, теперь уже идутъ рука объ руку, какъ особенно завѣтныя, эти отвлеченныя темы.



Е. Полѣнова. Война грибовъ.

Осенью 94-го года она, по порученію покойной Н. В. Стасовой, исполнила виньетки

Сынко-
Филипко,
по
рѣченькѣ
ѣздишь,
рыбѣшкъ
ловишь,
ближе,
ближе,
къ
бережку,
похлебай
кулешку.

[Сынко.
Филипко.]

къ адресамъ, которые русскія женщины подносили обѣимъ Императрицамъ. Настроеніе Е. Д. въ это время было грустное, разныя семейныя дѣла и заботы мѣшали ей отдаться вполнѣ работѣ... „...Начала было вещь изъ той серіи, отвлеченной," пишетъ она близкому другу въ Римъ, „и какъ будто бы пошло, а тутъ оторвали. Кромѣ того надо еще привести въ порядокъ то, что пошлю на петербургскія выставки, да эскизъ „Масляницы" не конченъ. Очень боюсь, что не скоро дорвусь до настоящей *своей* работы. Вчера нарочно пошла въ концертъ и съ тѣхъ поръ гораздо лучше идетъ дѣло. Положительно, музыка будитъ заснувшія комбинаціи красокъ".

Е. Полѣнова. Рисунокъ для вышивки.

Е. Полѣнова. Рисунокъ для вышивки.

Въ это время среди вновь образовавшагося Общества Московскихъ Художниковъ возникла мысль устроить народныя историческія выставки. Е. Д., съ ея глубокимъ знаніемъ отечественной исторіи, не могла не заинтересоваться этимъ предпріятіемъ, сильно увлеклась имъ и выразила готовность исполнить нѣсколько картинъ. „...Ты пишешь объ томъ подъёмѣ духа, который даютъ творенія Микель-Анджело, но такого рода толчекъ мнѣ не нуженъ сейчасъ: замысловъ и бодрости во мнѣ довольно; да, по правдѣ сказать, въ настоящее время мнѣ бы хотѣлось работать въ Россіи, такъ какъ я теперь остановилась хотя и на нереальной, но все же русской темѣ, и мнѣ нужно кое-что изъ русской обстановки для ея выполненія... Это время я работала новый эскизъ для народной выставки, который очень меня увлекъ. Новая тема, которую я взяла себѣ изъ дальнѣйшаго періода, уже тѣмъ мнѣ теперь сильно нравится, что она тоже не реальная, а фантастично-мистическая по своему характеру. Я взяла видѣніе одного изъ воиновъ Александра Невскаго, которому наканунѣ Невской побѣды надъ Шведами было явленіе бориса и Глѣба на лодкѣ, будто они плыли по Невѣ, на утреннемъ разсвѣтѣ. Оба князя были въ свѣтлыхъ ризахъ, какъ ихъ обыкновенно изображаютъ на иконахъ. Гребцы были скрыты какъ бы мглою. И ска-

залъ борисъ Глѣбу: „братъ Глѣбъ, вели грести, поможемъ нашему сроднику, князю Александру Ярославичу!“ Ужасно много поэзіи и образности въ этомъ простомъ, несложномъ разсказѣ.“

Чѣмъ далѣе, тѣмъ все болѣе увлекалась Е. Д. вновь затѣянной народно-исторической выставкой и всю зиму 95-го года работала надъ историческимъ матеріаломъ, надъ костюмами и эскизами.

„...Какъ мнѣ жаль было сегодня“, пишетъ она Н. В. П...ой въ январѣ, „что ты не въ Москвѣ и что ты не была на вечерѣ въ Обществѣ Любителей Художествъ. Это было до того дивно, хорошо, что я просто давно-давно такъ не наслаждалась. Д. читалъ объ англійскихъ прерафаэлитахъ — это прародители символистовъ. Читалъ онъ волнуясь, стѣсняясь страшно, но, несмотря на все, это было такъ интересно и вдохновительно, что я вернулась домой, какъ въ чаду. Я попала туда случайно: послѣднее время я бываю вездѣ, гдѣ могу видѣться съ художниками для пропаганды нашихъ народныхъ выставкахъ, потому что время идетъ, а оказывается, что половина сюжетовъ еще не разобрана. Пропаганда моя идетъ очень успѣшно: программу у меня просили Сѣровъ, Архиповъ, Виноградовъ, Вопиловъ, Бакшеевъ. Словомъ, я надѣюсь, что удастся, по крайней мѣрѣ по русской исторіи, пристроить если не всѣ, то главные сюжеты. Все это беретъ ужасно много времени и силъ, своя работа застаивается во время этихъ хлопотъ. Впрочемъ, я думаю, что время отъ времени это не только не вредно, но даже хорошо, потому что потомъ наверстаешь, а общеніе — охъ, какой нужный элементъ для поддерживанія и набиранія душевныхъ силъ.“

Е. Полѣнова. Мотивъ кафеля.

При разработкѣ темъ для историческихъ картинъ Е. Д. пришлось много читать и рыться въ историческихъ книгахъ. библіотека ея отца оказалась недостаточной для этого, и она воспользовалась любезнымъ предложеніемъ одного московскаго собирателя, предоставившаго въ ея распоряженіе свою собственную библіотеку. Кромѣ того В. В. Стасовъ, въ это время сблизившійся съ нею и глубоко заинтересовавшійся ея работами, предложилъ ей свои услуги.

„...Я это время отложила новыя темы и кончала то, что выставлю въ февралѣ. Въ Питеръ пошлю на передвижную „Арфистовъ“, нѣсколько акварелей на акварельную

Е. Полѣнова. Проэктъ колодезя.

не втекаютъ новые источники, то это хуже, *вреднѣе* одиночества. Я очень довольна, въ этомъ отношеніи, нынѣшней зимой; обстоятельства содѣйствовали тому, что это мое исканіе людей вышло просто и естественно, вытекло изъ настоятельной потребности жизни. Меня толкнуло дѣло общее и потому нуждавшееся въ общеніи. Чѣмъ больше я узнаю составъ нашего новаго общества, тѣмъ болѣе оно мнѣ нравится. Со многими сошлась довольно близко и нашла въ нихъ именно тотъ идеализмъ, который всегда такъ привлекателенъ въ художникѣ. То, что насъ такъ привлекало въ нашей первой компаніи, то-же, можетъ быть, еще сильнѣе я встрѣчаю во многихъ изъ товарищей Московскаго Общества."

и сказки на печатную, „бродягу" же, два этюда и одну пастель на — Московскую. Все это приводила къ концу. Когда это будетъ отправлено, тогда изъ обязательныхъ останется народная; буду я работать серьезно, а въ промежуткахъ буду писать мои самыя завѣтныя, или, по крайней мѣрѣ, начну ихъ. Одно горе: для нихъ нужна — ухъ, какая техника! Вотъ когда чувствуешь, что фундаментъ слабъ, что мало подготовленъ. Вѣдь, фантастическую вещь не напишешь съ натуры, многое надо сдѣлать отъ себя."

Совмѣстная работа съ новыми друзьями очень увлекала Е. Д. и давала ей массу бодрости духа. „...Да, ты права, общеніе съ людьми — это удивительно обновляющій элементъ, но для обновленія нужно новыхъ людей, а если все не выходитъ изъ одного и того же кружка, который самъ мало измѣняется въ своемъ составѣ и въ который

Е. Полѣнова. Крыша для колокола.

Е. Полѣнова. Эскизъ обложки для „Міра Искусства“ (послѣдняя работа художницы).

Въ февралѣ состоялась выставка картинъ Товарищества Московскихъ Художниковъ, на которой Е. Д. выставила своего „бродягу“. На общемъ собраніи Товарищества у нея вышли недоразумѣнія, вслѣдствіе которыхъ она покинула Общество. Товарищи выразили глубокое сожалѣніе по поводу возникшихъ недоразумѣній и просили ее остаться хотя-бы членомъ комиссіи по устройству историческихъ выставокъ. Сроднившись съ этимъ дѣломъ, увлекаясь имъ, она согласилась и далѣе помогать ему. „...Я продолжаю очень много работать и кистью, и перомъ, и головой относительно народныхъ выставокъ“, пишетъ она въ концѣ февраля. „Наши пріѣхали просить меня отъ имени общаго собранія оставить за собой званіе члена комиссіи по народнымъ выставкамъ, и въ четвергъ вечеромъ вся комиссія полностью собралась у меня. были Комаровъ, Турлыгинъ, Симовъ, Рербергъ и Константинъ Коровинъ. Сидѣли съ 8 до 12 часовъ ночи и очень интересно говорили, многое выяснили, двинули сильно программы и по библіи и по русской исторіи. Такъ какъ по русской исторіи вся разработка дѣла перешла въ мои руки, то работы — пропасть. Я не только взялась выработать программу, но еще указать источники, а если возможно, даже достать ихъ“.

Е. Полѣнова. Рисунокъ для вышивки.

Далѣе она пишетъ: „... Мнѣ бы хотѣлось, главное, не потерять двухъ способностей: — способности помогать, воодушевлять, служить опорой и толчкомъ къ работѣ другимъ художникамъ; это свойство во мнѣ есть положительно; оно для меня стало, что вода для рыбы, безъ этого мнѣ трудно жить; для меня это не тягость, а наслажденіе; другая способность — это любить, и вѣрить, и увлекаться своей работой. больше мнѣ ничего не нужно. Конечно, оцѣнка, поддержка, интересъ другихъ людей,

Къ вечеру домой пришла,
У дверей встала
И запѣла:
Козлики
Козляточки,
Голубчики
Голубяточки,
Ваша
Мать
Къ вамъ
Пришла,
Молока
Принесла
[Козлихина
мать.]

особенно тѣхъ, мнѣніемъ которыхъ дорожишь, оченъ драгоцѣнны, но неизмѣримо важнѣе тѣ силы, которыя внутри живутъ и которыя даютъ питаніе огню, горящему въ душѣ. *Лишь бы онъ не потухалъ*".

Утомленная чрезмѣрной работой, проболѣвшая инфлуэнцой, Е. Д. весной 95-го года рѣшила для отдыха совершить маленькое путешествіе на Западъ, сперва въ Римъ, гдѣ проводилъ зиму ея братъ съ семьей, а затѣмъ въ Парижъ, ко времени Салоновъ. Природа Италіи, расцвѣтъ весны, тепло,—все это придало силы послѣ суровой утомительной зимы.

Е. Полѣнова. Рисунокъ стола.

Е Полѣнова. Рисунокъ поставца.

„...Мы страшно удачно туда попали во всѣхъ отношеніяхъ," пишетъ она уже изъ Парижа, „удачно и то, что вы раскрыли намъ чудныя стороны Рима такъ полно и такъ ясно! Впечатлѣніе получилось громадное, вѣское, глубокое, и никакой лишней усталости мозга".

Пребываніемъ въ Римѣ Е. Д. воспользовалась, чтобы познакомиться съ византійскими мозаиками, которыми богаты римскія церкви; ей удалось даже поработать въ нѣкоторыхъ церквахъ и зарисовать акварелью интересующіе ее орнаменты. Отъ этого путешествія у нея сохранился цѣлый альбомъ путевыхъ акварельныхъ набросковъ, начатый при выѣздѣ изъ Москвы и кончающійся опять видомъ Москвы сквозь туманъ сумерокъ. Альбомъ этотъ служитъ живой иллюстраціей ея неутомимой способности работать и сильной потребности заносить на бумагу всѣ впечатлѣнія.

Парижъ и Салоны сразу захватили

Вышивка по рисунку Е. Полѣновой.

ее. „...Жизнь здѣсь страшно бьетъ и кипитъ; я не была пять лѣтъ и ничего не нашла изъ того, что знала тогда, — все ново, пришибаетъ новизной, какое-то головокруженіе дѣлается, можетъ быть, тутъ есть даже кое-что нездоровое, курево, но силища страшная и ходишь какъ въ чаду. Много высоко-интереснаго и такого новаго, какого-то серьезнаго усилія сдѣлать что-то особенно крупное, то-есть всего себя вывернуть наизнанку, чтобы достичь задуманнаго идеала".

Въ Парижѣ Е. Д. часто видалась съ М. В. Якунчиковой и въ ея мастерской сдѣлала свой первый эскизъ для картины „Звѣрь". Ей хотѣлось въ сказочной, отвлеченной формѣ изобразить молодую жизнь, беззавѣтно отдающуюся радости, живущую въ природѣ, незнающую слезъ. Житейская проза, въ видѣ отвратительнаго звѣря, незамѣтно подкрадывается къ ней и еще мгновеніе — унесетъ ее изъ міра грёзъ и чистыхъ восторговъ.

Е. Полѣнова. Мотивъ обоевъ.

„...Парижъ еще сильнѣе разжегъ во мнѣ жажду къ работѣ", пишетъ она по возвращеніи въ Москву, „тѣ мысли и стремленія, которыя въ прошломъ году бродили въ головѣ и, хотя и принимали конкретные образы, но какъ-то все-таки вяло выражались, — теперь окрѣпли, опредѣлились, и какъ только немного приведу въ порядокъ квартиру, такъ примусь за ихъ разработку. Я мечтаю о томъ, чтобы будущую зиму въ февралѣ поѣхать въ Парижъ на два мѣсяца и работать тамъ".

Все лѣто 95-го года Е. Д. усиленно работала и надъ историческими картинами и надъ своими завѣтными. Члены Историческаго Кружка часто собирались у нея и вырабатывали матеріалъ. Для болѣе спокойной работы она наняла себѣ комнату-мастерскую, отдѣльно отъ квартиры, и на нѣсколько

Вышивка по рисунку Е. Полѣновой

часовъ въ день удалялась туда. Въ это время она увлекалась стихотвореніями Эдгара По, и въ „Воронѣ“, въ фразѣ „поздней осени рыданья“ нашла выраженіе той тоски одиночества, которую съ давнихъ поръ стремилась передать въ воѣ вѣтра. Тутъ она написала картину на эту тему и выставила ее позднѣе на Рѣпинской выставкѣ опытовъ творчества; тогда-же она работала „Звѣря“ и историческія картины.

Мечта уѣхать въ Парижъ не оставляла ея, но этому плану не суждено было осуществиться въ этомъ году. Въ декабрѣ скончалась мать Е. Д. болѣзнь ея, смерть, хлопоты по разнымъ семейнымъ дѣламъ на-время отсрочили эту поѣздку. Работа на нѣкоторое время пріостановилась и только историческія выставки продолжали волновать и занимать художницу.

Е. Полѣнова. Декоративное панно.

Ей удалось помочь устроить двѣ выставки, историческихъ и библейскихъ эскизовъ, доходъ съ которыхъ далъ возможность нуждавшимся приняться энергичнѣе за дѣло. Помимо этого она приняласъ еще за исполненіе проектовъ вышивокъ для М. Ѳ. Якунчиковой. Она скомпановала большой проектъ драпировки, изображающій Жаръ-птицу, срывающую золотое яблоко. Эскизъ этотъ былъ вышитъ крестьянками и выставленъ на Нижегородской выставкѣ. Съ 93-го года она, увлеченная другими работами, совсѣмъ отстала отъ абрамцевскаго производства. Сближеніе съ М. Ѳ.

Е. Полѣнова. Шкафъ съ колонкой.

Якунчиковой, затѣявшей крупное новое дѣло крестьянскихъ вышивокъ въ Тамбовской губерніи, опять направило Е. Д. на народный стиль и на творчество въ этомъ направленіи. Съ этого времени и до конца своей жизни она, уже не переставая, работала для этого дѣла, глубоко сочувствуя живому отношенію къ нему М. Ѳ. Время шло, историческія картины художницы были давно окончены, а у товарищей, между тѣмъ, дѣло двигалось тихо, только немногіе окончили къ сроку то, что обѣщали. Эта вялость очень расхолодила Е. Д.

Между тѣмъ, въ здоровьи ея стали появляться угрожающіе симптомы; сильныя головныя боли, головокруженія, боль глазъ очень надрывали ее и мѣшали работать. Завѣтной мечтой оставалось — уѣхать въ Парижъ, гдѣ, казалось, работа должна была вновь закипѣть. Зимой 97-го года Е. Д. вернулась къ своимъ сказкамъ. Недовольная первымъ фототипическимъ изданіемъ, она рѣшила попробовать изданіе въ краскахъ. Много и серьезно работая надъ этимъ, художница старалась какъ можно болѣе упростить форму, больше придерживаться стилизаціи и самой подготовить свои вещи для печати. Ее очень увлекали иностранныя иллюстраціи, доведенная до совершенства техника ихъ воспроизведенія, и она мечтала найти издателя въ Германіи. Въ это время были закончены иллюстраціи къ „Филипко“, „Лисица и козлята“, „Пѣтухъ, кошка и лиса“, „Отчего медвѣдь сталъ кудый“, „Свинка-пестра“ и къ многимъ другимъ сказкамъ, поговоркамъ и прибауткамъ.

Е. Полѣнова. Рисунокъ табурета.

Осенью 97-го года Е. Д., наконецъ, уѣхала заграницу съ А. Головинымъ. Они направились прямо въ Испанію. Здоровье Е. Д. сильно мѣшало ей наслаждаться впечатлѣніями. Между тѣмъ, отдыхъ и тепло сдѣлали свое и, пріѣхавши въ ноябрѣ въ Парижъ, она опять почувствовала приливъ бодрости и энергіи. Нанявъ мастерскую, она принялась за дѣло. Работая надъ сказками и надъ „Звѣремъ“, Е. Д. еще увлекалась и архитектурными

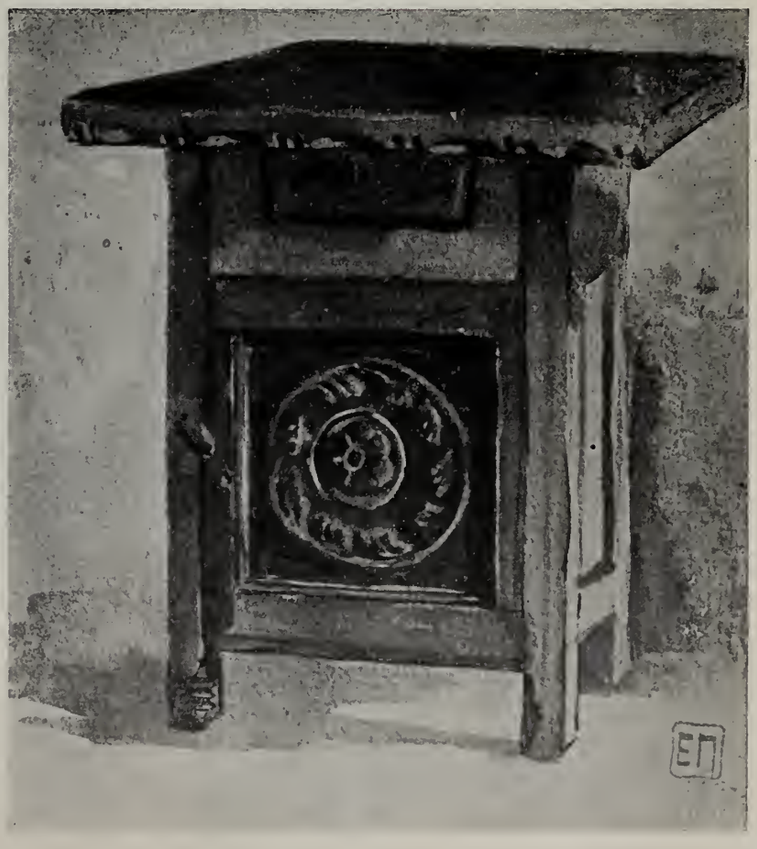
Е. Полѣнова. Рисунокъ скамьи.

проектами для деревенской столовой М. Ѳ. Якунчиковой. И въ Парижѣ у художницы образовался живой, интересный кружокъ, она завязала сношенія съ англійскимъ журналомъ „Artist“, заинтересовавшимся ея работами, и дала ему для воспроизведенія свои проекты столовой.

Вернувшись въ маѣ въ Москву, она принялась съ рѣдкой энергіей за исполнительные чертежи для столовой М. Ѳ. Якунчиковой. Замысламъ, планамъ, художественнымъ затѣямъ не было границъ. Е. Д., казалось, достигла высшаго расцвѣта своего таланта, нужны были только время и силы, чтобы все исполнить.

Между тѣмъ, тяжелый недугъ уже подкрадывался къ ней. Казалось, что въ своей картинѣ „Звѣрь“ она безсознательно воспроизводила ту страшную драму, которую переживала сама. Живя въ волшебномъ мірѣ искусства, она не видала того чудовищнаго звѣря, который уже близко подкрался и долженъ былъ безпощадно унести ее.

Въ августѣ силы измѣнили, ее поразила тяжелая болѣзнь — опухоль мозга, а 7-го ноября ея не стало. До послѣдней минуты Елена Дмитріевна продолжала работать и умомъ и духомъ съ поражающей ясностью... огонь, горящій въ душѣ ея, не потухалъ, и будемъ надѣяться, что свѣточъ, зажженный ею, будетъ горѣть



Е. Полѣнова. Рисунокъ стола.

и далѣе и освѣщать путь всѣмъ работающимъ и ищущимъ на пути искусства.

Въ заключеніе скажемъ словами ея любимой современной англійской писательницы:

„...Я искала, я упорно трудилась многіе годы... я не отдыхала... Теперь всѣ мои силы ушли. На мѣсто, гдѣ я лягу истощенной, придутъ другіе люди, молодые и свѣжіе. Они придутъ по слѣдамъ, проложеннымъ мною, взберутся наверхъ по ступенькамъ, высѣченнымъ мною!.. Ни одинъ человѣкъ не живетъ для себя одного и ни одинъ не умираетъ только для себя“...

Е. Полѣнов
Декоративн
мотивъ.

СЫНКО-ФИЛИПКО

Сказка, записанная Е. Полѣновой.

Въ сторожкѣ на рѣкѣ, у перевоза, жилъ дѣдъ, старый паромщикъ съ женою. Жили они вдвоемъ, дожили до старости, а дѣтей у нихъ не было. Сильно тосковала объ этомъ старуха, ужъ такъ-то она тужила, что и сказать невозможно.

Вотъ стала она дѣду такія слова говорить: „нѣтъ у насъ съ тобой у горемычныхъ дѣтокъ, хоть бы ты мнѣ бревешко обтесалъ, я бы его въ ветошку обернула, стала бы въ зыбкѣ качать, пѣсенки ему пѣть,—все бы хоть немножко тоску размыкала".

Дѣдъ сжалился надъ старухой, взялъ чурбанъ, обтесалъ его, сдѣлалъ мальчика, уголькомъ ему глазки, ротикъ и носикъ написалъ и далъ старухѣ. Она обрадовалась, стала его пѣстовать да въ зыбкѣ качать, словно онъ живой. И такъ-то усердно она его качала, что онъ вдругъ ожилъ и закричалъ, а потомъ сталъ расти, какъ настоящій мальчикъ.

Е. Полѣнова. Рамка для зеркала.

Ужъ и рады были старики сыночку, назвали его Филиппомъ и стали его выхаживать да выхаливать.

Ростетъ сынко-Филипко и отецъ съ матерью на него радуются. Выросъ сынко-Филипко, сталъ хорошій, здоровый паренекъ. Началъ на рѣчку ходить, рыбку удить. Потомъ сталъ къ лодкѣ привыкать и такъ полюбилось ему это, что иной разъ съ разсвѣтомъ уйдетъ, да такъ все вдоль рѣчки ѣздитъ, рыбкой занимается. Въ полденъ мать на берегъ придетъ, огонь разведетъ, навѣситъ котелокъ, сваритъ кулешокъ, подойдетъ къ рѣчкѣ и начнетъ его кликать: „Сынко-Филипко, по рѣченькѣ ѣздишь, рыбушку ловишь,—ближе, ближе къ бережку, похлебай кулешку!"

Тогда сынко-Филипко причалитъ къ берегу, выгрузитъ рыбу, отдастъ ее матери, сядетъ, пополдничаетъ и опять за работу.

Разъ какъ-то баба-Яга костяная нога подслушала, какъ мать Филипку звала. Захотѣлось ей Филипку хитростью изловить и себѣ ужинъ изъ него сготовить. Вотъ она сѣла въ ступу и покатила къ тому берегу, гдѣ Филипко по близости рыбу удилъ. Ѣдетъ баба-Яга костяная нога, пестомъ погоняетъ, метлой слѣдъ заметаетъ. Пріѣхала, развела костеръ, навѣсила котелъ, сама въ ельникъ спряталась и закричала:

Е. Полѣнов
Мотивъ
ковра.

„Сынко-Филипко, по рѣченькѣ ѣздишь, рыбушку ловишь,—ближе, ближе къ бережку, похлебай кулешку!“

А Филипко ей отвѣчаетъ: „знаю, что это не моя матушка меня кличетъ. У моей матушки голосъ тонкій, а это вотъ какой грубый. Это ты, баба-Яга, меня обманываешь, ты меня съѣсть хочешь“. И не поѣхалъ къ берегу. Такъ баба-Яга ни съ чѣмъ домой вернулась.

Е. Полѣнова. Рисунокъ двери.

На другой день, прежде чѣмъ къ берегу ѣхать, она надумала пойти въ кузницу, гдѣ кузнецъ лошадей коваль, и говоритъ ему: „Коваленокъ, коваленокъ, скуй мнѣ новый язычекъ: мнѣ нуженъ тонкій голосокъ“.

Кузнецъ сковалъ ей коротенькій язычекъ и сдѣлался у бабы-Яги тонкій голосокъ. Она съ нимъ живо-живо къ рѣчкѣ, все приладила, и огонекъ и котелокъ и кулешокъ, и тонкимъ голоскомъ закричала: „Сынко-Филипко, по рѣченькѣ ѣздишь, рыбушку ловишь,—

Е. Полѣнова. Рисунокъ двери.

ближе, ближе къ бережку, похлебай кулешку!“

Услыхалъ ее сынко-Филипко, подумалъ, что мать его кличетъ, и поѣхалъ на голосъ. Только выпрыгнулъ онъ на берегъ, баба-Яга изъ-за елки выскочила, когтями его ухватила, въ ступу посадила и поѣхала съ нимъ къ своему двору. Подъѣхали. баба-Яга кричитъ своей дочери: „Настаска, Настаска, отворяй ворота!“ А Настаска была такая-же вѣдьма и злюха, какъ сама баба-Яга. Въѣхала баба-Яга съ Филипкомъ во дворъ, говоритъ своей дочери:

„Настаска, Настаска, топи баню жарко-жарко, мой сынку-Филипку бѣло-бѣло“. Настаска до-красна истопила въ банѣ печь, вымыла Филипку до-бѣла.

Тогда баба-Яга говоритъ ей: „теперь истопи печку въ избѣ и зажарь его; когда будетъ готовъ, я вернусь“. Сама сѣла въ ступу, взяла пестъ да метлу и уѣхала.

Настаска истопила печку. Ей самой до смерти захотѣлось отвѣдать Филипкинаго

Дверь
по рисунку
Е. Полѣновой

мяса. Взяла лопату и говоритъ Филипкѣ: „Сынко-Филипко, садись на лопату“. Онъ говоритъ: „Я не умѣю—покажи мнѣ“, и взялъ у нея лопату изъ рукъ. Она говоритъ: „Вотъ такъ“, и сѣла на лопату. Онъ ее взялъ да въ печку и сунулъ. Самъ живо изъ избы вонъ, думаетъ, какъ бы ему отъ бабы-Яги укрыться. Слышитъ, что она близко ѣдетъ. Вотъ онъ до большаго дерева добѣжалъ, на дерево влѣзъ, сидитъ притаившись.

Пріѣхала баба-Яга, кричитъ: „Настаска, Настаска, отворяй ворота“. Настаска не

откликается. „Куда это она запропастилась“, подумала баба-Яга, вылѣзла изъ ступы, сама ворота отворила и во дворъ въѣхала. Идетъ въ избу, видитъ — печка истоплена. Она печку открыла и говоритъ: „покатайся, поваляйся, сынки-Филипкины косточки поглодай“.

Сынко-Филипко услышалъ да и закричалъ: „Не мои, а Настаскины косточки поглодай!“ Услышала баба-Яга его голосъ, выбѣжала изъ избы и видитъ, онъ живой на деревѣ сидитъ. Вотъ она за топоромъ сбѣгала и давай дерево рубить.

Посмотрѣлъ Филипко внизъ, видитъ — бѣда ему неминучая. Взглянулъ кверху, а надъ нимъ летятъ утки. Онъ закричалъ: „Уточки бѣлыя,

Е. Полѣнова. Мотивъ для вышивки.

Дверь по рисунку Е. Полѣновой.

уточки сѣрыя, скиньте мнѣ по перушку, я сплету изъ нихъ крылушки, полечу домой къ отцу, къ матери“.

Уточки бросили ему каждая по перушку. Филипко сталъ сплетать изъ нихъ крылья; сплелъ, замахалъ ими, но они были слишкомъ малы и не могли поднять его кверху. А баба-Яга все рубитъ да рубитъ, такъ что щепки во всѣ стороны летятъ.

Взглянулъ Филипко опять наверхъ, видитъ—летятъ гуси вереницею. Онъ закричалъ: „Гуси бѣлые, гуси сѣрые, скиньте мнѣ по перушку, я вплету ихъ въ свои крылушки, полечу домой къ отцу, къ матери“. Гуси бросили ему по перушку. Онъ ихъ вплелъ въ свои крылушки, за-

махалъ ими, но они все еще были слишкомъ малы и не могли поднять Филипку. А баба-Яга внизу все рубитъ да рубитъ. Ужъ дерево затрещало и пошатнулось.

Еще разъ взглянулъ Филипко на небо, видитъ—летитъ стая лебедей. Онъ закричалъ: „Лебеди бѣлые, лебеди сѣрые, скиньте мнѣ по перушку, я вплету ихъ въ свои крылушки, полечу домой къ отцу, къ матери“. Лебеди бросили ему по перушку. Онъ ихъ вплелъ въ свои крылушки.

А баба-Яга внизу дерево дорубила. Дерево стало падать, а Филипко взмахнулъ крыльями и полетѣлъ вверхъ какъ птица.

Баба-Яга только руками развела да зубами заскрежетала. А Филипко домой къ родителямъ прилетѣлъ и стали они вмѣстѣ жить поживать, добра наживать, худо забывать.

Е. Полѣнова.
Рисунокъ
для
вышивки.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 18—19, 1899 г.

Н. Борòкъ. Е. Д. Полѣнова.

Сынко-Филипко. Сказка, записанная Е. Полѣновой.

Иллюстраціи. Заставка по мотиву **Е. Полѣновой**, работы **А. Головина** (хромолитографія). — **Е. Полѣнова.** Прачка (этюдъ). — Лисичка-сестричка и волкъ. — Иванушка-дурачекъ. — Отчего медвѣдь сталъ куцый. — Прибаутка. — Масляница. — Снѣгурочка. — Сынко-Филипко. — Рисунокъ. — Иванушка-дурачекъ. — Сынко-Филипко. — Лисичка-сестричка. — Война грибовъ. — Два рисунка для вышивки. — Мотивъ кафеля. — Проектъ колодезя. — Крыша для колокола. — Эскизъ обложки для „Міра Искусства“ (послѣдняя работа художницы). — Рисунокъ для вышивки. Рисунокъ стола. — Рисунокъ поставца. — Двѣ вышивки. — Мотивъ обоевъ. — Декоративное панно. — Шкафъ съ колонкой. — Рисунокъ табурета. — Рисунокъ скамьи. — Рисунокъ стола. — Декоративный мотивъ. — Рамка для зеркала. — Мотивъ ковра. — Четыре рисунка для двери. — Мотивъ для вышивки. — Рисунокъ для вышивки (хромолитографія).

Приложенія. **Е. Полѣнова.** „Звѣрь“ (хромо-автотипія). — „Сынко-Филипко“ (хромо-автотипія). — „Козлихина семья“ (хромо-автотипія). — Рисунокъ для маіолики (хромо-литографія).

Рамка по рисунку **Н. Давыдовой.**

Обложка работы **М. Якунчиковой.**

Автотипіи исполнены у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ. Хромо-автотипіи у **Верно** въ Парижѣ и у **А. Мамонтова** въ Москвѣ. Хромолитографіи у **И. Кадушина** въ СПБургѣ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна**, **А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ **2** р. **50** к., для иногородныхъ **3** р.; затѣмъ вносится по **1** р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 18-го и 19-го нумера 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. СПБ. 24-го сентября 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 20, 1899 г.

А. Бенуа. К. Сомовъ.

Ал. С-въ. Античныя терракоттовыя статуэтки.

Хроника. **И. Грабарь.** Международныя выставки. I. Венеція. II. Мюнхенъ.—**В. Розановъ**. Открытое письмо Д. В. Философову.— **Силэнъ**. Общество поощренія „художествъ". I Дѣтскій садъ. II. Лекторъ и фонарь. — Замѣтки.

Иллюстраціи. **К. Сомовъ**. Заставка. — **Ф. Малявинъ**. Портретъ К. Сомова.—**К. Сомовъ**. Радуга (нах. въ городск. музеѣ въ Гельсингфорсѣ). Прогулка (соб. С. П. Дягилева). Портретъ въ старомъ стилѣ. Послѣ грозы (соб. С. С. Боткина). Рисунокъ. Лѣтній вечеръ. Виньетка. Отдыхъ въ лѣсу (соб. кн. М. К. Тенишевой). Письмо. — ШЕСТЬ снимковъ съ **античныхъ терракоттовыхъ статуэтокъ**, находящихся въ Имп. Эрмитажѣ въ СПБ. — **А. Цорнъ**. Этюдъ. — **А. Бертсонъ**. Каналъ зимой. — **Ж. Эвенполь**. Въ кафэ. — **Дж. Фавретто**. Этюдъ. — **Ф. Ленбахъ**. Портретъ Момзена. — **Ф. Таулоу**. Улица въ Діеппѣ. — **К. Сомовъ**. Виньетка.

Приложеніе. **В. Сѣровъ**. Портретъ (оригинальная литографія).

Обложка работы **К. Коровина**.

Автотипіи исполнены у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ.

Цинкографіи у **Э. Гоппе** въ СПБ. Литографія у **И. Кадушина** въ СПБургѣ.

Изданіе *Княгини* ***М. К. Тенишевой***
и ***С. И. Мамонтова.***
Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ **2** р. **50** к., для иногородныхъ **3** р.; затѣмъ вносится по **1** р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 20-го нумера 60 коп., съ перес. 80 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

К. Сомовъ.

Въ громадномъ большинствѣ случаевъ, когда художникъ зоветъ товарища посмотрѣть на свои новыя работы, тотъ испытываетъ тягостное чувство предъ необходимостью лицемѣрить и врать. Зная слишкомъ хорошо, такъ сказать наизусть, весь талантъ, всѣ особенности своихъ друзей, художники, при знакомствѣ съ новыми произведеніями товарищей, рѣдко могутъ испытывать то чувство неожиданности, то непосредственное волненіе, которое вызываетъ восторгъ въ постороннихъ зрителяхъ. Эту-то неспособность часто, совершенно неосновательно, принимаютъ за зависть.

Такое чувство вовсе отсутствуетъ во мнѣ, когда Сомовъ зоветъ меня посмотрѣть свои новыя вещи. Не смотря на то, что мы знакомы и дружны со школьной скамьи, и мнѣ извѣстенъ каждый его набросокъ, малѣйшій этюдъ, — его вещи производятъ на меня всегда впечатлѣніе чего-то до такой степени новаго, свѣжаго, невиданнаго, что мнѣ и въ голову не приходитъ лицемѣрить и я только искренно и сильно любуюсь! Вотъ, мнѣ кажется, свойство таланта необычайное и значительное. Однако, это свойство, — производитъ всегда такое острое и новое впечатлѣніе, — легче отмѣтить, нежели объяснить. Лежитъ-ли оно въ томъ, что Сомовъ, въ манерѣ излагать свои мысли, ни на кого не похожъ, или оно заключается въ какой-то пикантной особенности его рисунка и колорита, или-же происходитъ отъ совершенно необычайнаго міросозерцанія этого художника, отъ его характера, такъ ярко отразившагося въ его произведеніяхъ? Но вѣдь многіе художники не похожи другъ на друга, а между тѣмъ пріѣдаются, потому что всегда похожи *на себя*. Вмѣстѣ съ тѣмъ вовсе нельзя сказать, чтобы Сомовъ не былъ похожъ на себя — напротивъ того, онъ болѣе, чѣмъ кто-либо, всегда похожъ на себя и вмѣстѣ съ тѣмъ весьма странно, что это однообразіе не мѣшаетъ дѣйствовать той ѣдкой и невыдыхающейся соли, которая лежитъ въ основаніи каждаго его творенія, будь это простой этюдъ съ натуры, декоративное сочиненіе, „скурильная“ шутка, или серьезно

продуманная композиція. Съ другой же стороны, Сомовъ вовсе ужъ не такъ непохожъ ни на кого. На него имѣли несомнѣнное вліяніе такіе художники, какъ бёрдслей, Кондеръ и Гейне. Вся штука въ томъ, что они, дѣйствительно, имѣли на него вліяніе, но онъ имъ отнюдь и никогда не подражалъ; увидавъ ихъ произведенія, онъ просто нашелъ уже выраженнымъ многое такое, что бродило, въ хаотическомъ состояніи, въ немъ самомъ; эти художники дали ему средства разобраться въ самомъ себѣ, навѣки отбросить тотъ случайный хламъ, который и у него, въ его молодые годы, положимъ, въ крайне незначительной степени, скрывалъ передъ нимъ самимъ его цѣли. Насъ всѣхъ поразило, какъ, познакомившись лѣтъ пять тому назадъ съ только-что появившимися рисунками Обре бёрдслей, онъ внезапно нашелъ свою форму выраженія мысли, положимъ, напоминающую фантазіи геніальнаго англійскаго юноши, но въ то же время не имѣющую и тѣни подражанія ему; видно было только, что Сомовъ нашелъ самого себя, а *онъ самъ* былъ похожъ, не смотря на различіе народностей, на бёрдслей. Вѣдь существуетъ же какое-то таинственное и необъяснимое общеніе идей, по милости котораго одновременно въ самыхъ дальнихъ другъ отъ друга пунктахъ зарождаются сходственные таланты. быть можетъ, это зависитъ отъ сходства условій жизни, но вѣдь и послѣднее чаще всего необъяснимо и загадочно. Наконецъ, въ данномъ случаѣ ни о какомъ сходствѣ условій жизни не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ что̀ общаго между лондонской и петербургской жизнью? Словомъ, фактъ на лицо: Сомовъ и бёрдслей родственны по духу, но отысканіемъ причинъ этого факта слѣдовалобы заняться философіи искусства, такъ какъ отъ насъ, современниковъ и людей близкихъ, онѣ положительно ускользаютъ. Впрочемъ, я повторяю и настаиваю, сходство съ бёрдслей и съ другимъ рисовальщикомъ, Гейне, не мѣшаетъ Сомову оставаться безусловно самостоятельнымъ, тѣмъ болѣе, что указанное сродство касается только рисунка, и ужъ во всякомъ случаѣ не простирается на колоритъ. Колоритъ у Сомова совершенно свой, не похожій ни на кого. Притомъ-же картины бёрдслей намъ совершенно неизвѣстны, а если Гейне иногда и раскрашиваетъ очень удачно и очень за-

Ф. Малявинъ. Портретъ К. Сомова.

К. Сомовъ.
Радуга
(пастель).

бавно свои мрачныя каррикатуры, то эта раскраска, дикая, безумная, бьющая какъ кнутъ по нервамъ, ничутъ не напоминаетъ тонкій, разносторонній, мягкій и правдивый колоритъ Сомова, его благородную, элегантную технику. Къ тому-же каждый изъ этихъ художниковъ обособленъ не въ одной внѣшности, но и по внутреннему содержанію. бёрдслей преисполненъ чисто англійской брезгливости, онъ безжалостно издѣвается надъ своими-же созданіями, даже и самыми глубокими и вдохновенными; онъ во всемъ извѣрился, но въ то-же время обнаженные нервы этого истиннаго и грандіознаго декадента звенятъ въ отвѣтъ на все самое великое и таинственное въ современной жизни. Никто такъ глубоко и вѣрно не понималъ Вагнера, какъ онъ; его „Тристанъ и Изольда“ — самая близкая иллюстрація къ впечатлѣнію отъ этой оперы, но почему-то въ этой глубокой и вѣрной иллюстраціи слышится какой-то сатанинскій хохотъ отрицанія, попраніе того, что только-что ослѣпляло яркимъ блескомъ всю душу художника, видны какія-то корчи больного и отчаявшагося человѣка. Весь бёрдслей — воплощеніе кошмара конца нашего вѣка, какое-то налѣзаніе громадныхъ, давящихъ сомнѣній рядомъ со свѣтлымъ философскимъ прозрѣніемъ, какая-то потребность разврата и самоуниженія до животнаго рядомъ съ искренней жаждой святыхъ подвиговъ. Ужасное время — ужасный художникъ!

Гейне — нѣмецъ грубый, подчасъ до плоскости, склонный къ мелочному подтруниванію, но съ поразительнымъ даромъ сатиры, злобной, проѣдающей насквозь, назойливой и вовсе не веселой. И у него есть черты, сходныя съ бёрдслей, особенно въ его фантастическихъ композиціяхъ (въ сущности все, даже иллюстрація полнѣйшей дѣйствительности, носитъ у него отпечатокъ чего-то фантастическаго), но все-же пропасть между этими двумя мастерами непроходимая: оба очень значительны и въ извѣстномъ

К. Сомовъ.
Прогулка.

смыслѣ прекрасны, но у англичанина какая-то ванъ-Диковская осанка, какой-то аристократизмъ мысли и формъ, — у нѣмца склонность къ мѣщанству, намѣренная грубость въ выраженіи, дикій цинизмъ, дикая разнузданность, подчасъ напоминающая Кранаха или Грюнвальда. Сомовъ, хотя и похожъ чѣмъ-то на нихъ обоихъ (скорѣе всего той, всюду вложенной имъ горячечною, чисто Гофманской фантастичностью), но рѣзко и отличается отъ нихъ. Онъ чисто русскій. Его смѣхъ — не презрительное издѣвательство и не грубое глумленіе, но какой-то смѣхъ сочувствія, тотъ смѣхъ, который звучитъ въ „Старосвѣтскихъ помѣщикахъ“ или въ „Подросткѣ“. Когда онъ рисуетъ нашихъ старинныхъ кокетокъ, гуляющихъ съ арапомъ, или прячущихся подъ деревомъ отъ дождя, когда онъ въ глубокія сумерки насъ водитъ по темнымъ стриженнымъ садамъ, гдѣ на зеленыхъ скамеечкахъ дѣвицы поджидаютъ посланца отъ сердечнаго друга, когда онъ намъ рисуетъ тихій вечеръ на дачѣ послѣ грозы, съ мирной семьей, разсѣвшейся по балконамъ, у откры-

К. Сомовъ.
Портретъ
въ старомъ
стилѣ.

тыхъ оконъ, и вкушающей ароматный свѣжій воздухъ, то, не смотря на часто очень лукавое подчеркиванье особенностей, подмѣчанье, очень остроумное, смѣшныхъ сторонъ минувшей жизни, онъ видимо всей душой любитъ этихъ сентиментальныхъ кокетокъ, этихъ поэтическихъ дѣвицъ, всю эту семью, праздную и вѣроятно пустоватую, но такъ мило умѣющую незатѣйливо и непосредственно наслаждаться жизнью. И, вѣдь, не безъ резона полюбилъ онъ все это прошлое. Слишкомъ долго издѣвались надъ вышитыми бисеромъ левретками „въ знакъ вѣрной дружбы", надъ проткнутыми сердцами и стишками въ альбомъ. Вѣдь, правда-же, это было не только глупое, жеманное, но и милое, трогательное время. Много было моды въ левреткахъ и сердцахъ, но и много самаго искренняго чувства, самой неподдѣльной любви, свободно созрѣвшей и выросшей на благодарной почвѣ сентиментальныхъ и романическихъ увлеченій!

К. Сомовъ. Послѣ грозы.

Я коснулся мимоходомъ подчеркиванья и подмѣчанья смѣшного въ произведеніяхъ Сомова — и, мнѣ кажется, здѣсь будетъ къ мѣсту поговорить объ его яко-бы карикатурности, которая столь многимъ не нравится. Правда-же, обвиненіе Сомова въ карикатурности — сущая напраслина! Начать съ того, что, еслибы мы стали называть карикатурой все то, что не просто сфотографировано съ дѣйствительности, но въ чемъ видно отношеніе художника къ своему предмету, выразившееся въ предпочтеніи однихъ чертъ передъ другими, въ усиленіи извѣстныхъ сторонъ эффекта, то въ карикатурности мы могли-бы съ полнымъ основаніемъ обвинить высочайшихъ геніевъ, и именно ихъ скорѣе, чѣмъ кого-либо, такъ какъ вся геніальность-то ихъ и заключается въ томъ, что они видятъ иначе и ярче міръ, нежели всѣ прочіе, и хотятъ сообщить другимъ это свое особенное и яркое пониманіе. Микель-Анджело, Рубенсъ,

Рембрандтъ, Ватто, Делакруа, Милле — въ такомъ смыслѣ карикатуристы, ибо въ нихъ все, что они хотятъ выразить, утрировано, въ силу той-же необходимости, по которой въ спорахъ кричатъ и сосредоточиваютъ всѣ усилія доказательства на одномъ пунктѣ, умышленно, въ ущербъ другимъ. Вся исторія искусства — одинъ колоссальный споръ, вовсе не крикливый, положимъ, а, напротивъ того, величаво-спокойный и мудрый, въ которомъ сильнѣе всего раздаются голоса людей особенно убѣжденныхъ и потому намѣренно или фатально узкихъ, и вовсе не слышны эклектики, трусящіе ошибокъ, опасливо держащіеся золотой середины. Надо, разъ навсегда, понять и запомнить, что сила выраженія, хватающая иногда черезъ край, и карикатура — двѣ вещи разныя, что карикатура — только насмѣшка, веселенькая шутка, минутное развлеченіе *). бываютъ-же люди, которые принимаютъ „Записки сумасшедшаго“ или „Кота Мурра“ за юмористическія произведенія, и *весело* смѣются при чтеніи ихъ; иногда слышенъ смѣхъ изъ райка при самыхъ ужасныхъ и трагическихъ сценахъ, и я помню, что появленіе Альбериха въ „Нибелунгахъ“ у насъ было принято за комическое entrée и публика *весело* закатилась, когда онъ, неуклюжій и страшный, погнался за русалками.

К. Сомовъ. Рисунокъ.

Ничего, послѣ этого, удивительнаго нѣтъ, что странную остроту Сомовской манеры принимаютъ за нѣчто смѣхотворное, что передъ его картинами на выставкѣ стоятъ глупцы, которые *весело* заливаются надъ этими глубоко-поэтическими, трогательными и очаровательными вещами. И это только потому, что форма выраженія въ нихъ другая, чѣмъ та, что можно видѣть въ тѣхъ жалкихъ иллюстраціяхъ, которыя именуются у насъ историческими жанриками. Слава богу, Сомову далеко до такой мертвечины, онъ имѣетъ намъ больше сказать, нежели просто передать кукольныя сценки въ костюмахъ „изъ табачной“, онъ понялъ самую жизнь тѣхъ временъ, онъ сочувствуетъ ей всѣмъ

*) Потому-то мы такъ несогласны причислить Доміэ, Гаварни, Монніэ, Форэна, Оберлендэра, Гейне къ карикатурнымъ художникамъ, но ничего не имѣемъ противъ того, чтобы считать за таковыхъ Карандаша, Буша и Кама.

К. Сомовъ. Лѣтній вечеръ.

своимъ существомъ — и онъ не можетъ иначе выразить этотъ наплывъ, я бы сказалъ, историческаго прозрѣнія, какъ прибѣгая къ тѣмъ-же формамъ, кажущимся устарѣлыми, но которыми объяснялись прежніе люди, и только посредствомъ которыхъ намъ становится яснымъ и внутреннее содержаніе ихъ жизни. Это дѣлается у Сомова совершенно натурально, онъ не списываетъ со старыхъ образцовъ, не подражаетъ имъ, но говоритъ на одномъ съ ними языкѣ, просто въ силу того, что понялъ его, что онъ для него сталъ своимъ. Но невѣрно будетъ сказать, что его языкъ, формы выраженія — *только* прежнія, отжившія: это было-бы неестественно, странно; наконецъ, это просто невозможно по той причинѣ, что никто не въ состояніи отказаться отъ своего времени, отъ своей среды. Это было-бы и

К. Сомовъ. Отдыхъ въ лѣсу.

жаль, ибо, еслибы Сомовъ говорилъ только на томъ, чужомъ, прежнемъ языкѣ, его столь-же мало поняли-бы люди нашего времени, какъ мало они понимаютъ старыя сентиментальныя литографіи и стишки въ альбомахъ. Вся соль въ томъ, что къ изображенію старины въ старинныхъ формахъ онъ привноситъ нѣчто такое, чего не встрѣтишь въ старинныхъ литографіяхъ и альбомахъ. То — дѣтскій лепетъ, подчасъ полный прелестной наивности, но часто изъ-за этой-то наивности и непонятный намъ, людямъ другой, болѣе зрѣлой эпохи; Сомовъ вникаетъ въ этотъ дѣтскій лепетъ, онъ нашелъ къ нему ключъ, разгадалъ его и полюбилъ, какъ иной зрѣлый, или, еще скорѣе, старый человѣкъ сочувствуетъ дѣтямъ, лучше видитъ въ нихъ всю ихъ прелесть, всю глубину жизни ихъ, для людей невнимательныхъ кажущейся лишь забавой. И при этомъ въ немъ нѣтъ и намека на покровительственное, свысока отношеніе. Сомова считаютъ за декадента, что-жъ, въ этомъ есть доля правды, но это вовсе не касается формальной стороны его творчества: онъ рисуетъ и пишетъ не хуже своихъ предшественниковъ, напротивъ того, техническія достоинства его—самой высшей пробы, но онъ декадентъ постольку, поскольку всякій зрѣлый человѣкъ представляется въ сравненіи съ ребенкомъ или юношей — усталымъ и изнуреннымъ, а слѣдовательно, въ нѣкоторомъ отношеніи декадентомъ. Не смотря на увлеченіе эпохой бисера и альбомовъ, Сомовъ не можетъ въ то-же время отказаться (и къ счастью) отъ нѣкоторой тихой и добродушной ироніи къ ней. Въ молодомъ художникѣ есть этотъ характеръ усталости и измученности зрѣлаго возраста, онъ несомнѣнно дитя своего времени, онъ говоритъ о дѣтскомъ наивномъ лепетѣ, но онъ самъ притомъ не лепечетъ, онъ самъ не наивенъ. Вѣдь, удалось-же Толстому передать всю прелесть дѣтства, всю наивность и даже глупость этого возраста, а никто, однако, не заподозритъ Толстого самого въ наивности и глупости. Нѣчто подобное находимъ и въ Сомовѣ, только не по отношенію къ своему

К. Сомовъ.
Письмо.

собственному дѣтству, а къ дѣтству своего общества. Хороша дѣтская простота, но хороша и стариковская мудрость, и положительно, мнѣ кажется, „обвиненія“ въ декадентствѣ нашей эпохи и нашихъ дѣятелей такъ-же неумѣстны, какъ еслибы находили, что Толстой въ состояніи упадка, потому только, что онъ уже не играетъ больше въ Робинзона и не готовитъ уроковъ для Карла Ивановича.

Окончательно страннымъ мнѣ кажется, что люди, которые видятъ на выставкѣ рядомъ съ трудно понимаемыми фантазіями Сомова, его совершенно простые, *здоровые* этюды съ натуры, могутъ еще настаивать на томъ, что онъ ломается, что онъ лепечетъ какъ ребенокъ (правильнѣе было-бы сказать: о ребятахъ) потому только, что не умѣетъ ничего другого и подъ ломаньемъ скрываетъ неумѣніе, не созрѣвъ до настоящаго художника. Что за вздоръ! Стоитъ только взглянуть на его карандашные рисунки, по тонкости линій и сильной правдѣ отношеній могущіе стать рядомъ съ произведеніями лучшихъ рисовальщиковъ, и не только нашего времени, — чтобъ совершенно отъ этого отказаться.

Надо-же разъ навсегда понять, что́ такое хорошій рисунокъ. Во-первыхъ, это вовсе не непремѣнно *правильный* рисунокъ, ибо правильность есть только относительное тождество изображенія съ видомъ предметовъ внѣшняго міра, нѣчто въ родѣ того, что даетъ намъ фотографія, фонографъ, зеркало, т. е. мертвое повтореніе уже существующаго, пригодное, я не спорю, для всякаго рода научныхъ изслѣдованій, но не имѣющее ничего общаго съ задачами искусства. Вѣдь все искусство заключается въ отношеніи художника къ міру, т. е. въ томъ придаткѣ, который получается художни-

комѣ изъ впечатлѣній отъ внѣшняго міра, и обусловливается внутреннимъ складомъ художника: какая-же тутъ можетъ быть установленная правильность?

Хорошіе рисовальщики никогда не отличались *правильностью* рисунка. Взгляните: Микель-Анджело, Рубенсъ, Рембрандтъ, Ватто, Милле, Менцель, Дегасъ, Фредерикъ — вотъ высшія точки рисовальной мощи: дальше этого художники не шли — и всякій согласится (немножко, правда, по рутинѣ, не вникнувъ въ дѣло), что эти художники превосходно рисовали. Гдѣ-же въ нихъ вы найдете правильность?! Несравненно больше правильности у Гверчино, Міериса, Віена, Жерома, Деффрегера, однако, можно-ли безъ смѣха цитировать этихъ слугъ рядомъ съ тѣми господами! И неужели тотчасъ не очевидно, какая пропасть лежитъ между ними? *) Мнѣ возразятъ: вы говорите давнымъ-давно извѣстныя и пережеванныя школьныя истины, все мы это отлично знаемъ, чуть-ли не учились тому въ гимназіи, отлично помнимъ, что правильность

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

и правда, что хорошая копія и прекрасное созданіе не одно и то-же,—что-же вы ломитесь въ открытую дверь? А я думаю, что эти истины далеко не такъ извѣстны всѣмъ и каждому, и уже во всякомъ случаѣ не ясны и не вошли въ плоть и кровь такъ, какъ слѣдовало бы имъ войти,—иначе не говорили-бы про Сомова, что онъ плохо рисуетъ. Притомъ, когда онъ хочетъ, или ему это нужно, онъ съумѣетъ *срисовать* въ тысячу разъ лучше, точнѣе, ближе, нежели

*) Бываетъ еще правильность академическая, т. е. тождество не съ природой, а со школьными прописями. Рисовальщики, считающіеся хорошими благодаря такой правильности, — въ сущности художники самой низкой степени, и даже уже больше и не художники. Таковы наши Егоровы, Шебуевы, Андрей Ивановъ, академическій Верещагинъ, и тому подобные чиновники оффиціальнаго искусства.

любой здоровый реалистъ, въ родѣ тѣхъ, которые надъ нимъ глумятся. Но въ его *картинахъ* мы, разумѣется, такой правильности не сыщемъ, такъ какъ тамъ ея и *не нужно*. Впрочемъ, призываю еще разъ взглянуть на его здоровые, реалистическіе этюды съ натуры (въ которыхъ почти всегда какъ-то не перестаетъ свѣтиться его поэзія) — дабы увидать, что онъ, дѣйствительно, хорошій *рисовальщикъ*, даже въ томъ общемъ

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

смыслѣ слова, въ которомъ принято называть и Деффреггера и Жерома. Интересно видѣть Сомова за работой; часто онъ сидитъ *часами* (безъ всякаго преувеличенія) надъ какой-нибудь одной линіей; даже случалось, что я досадовалъ на него за то, что онъ, какъ мнѣ казалось, теряетъ столько времени на пустяки, и въ душѣ какъ-то гордился, что тѣмъ временемъ я успѣвалъ сдѣлать чуть-ли не дюжину этюдовъ, и очень

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

подробныхъ. Но когда я глядѣлъ на оконченный рисунокъ Сомова, на ту самую „линію“, наконецъ удовлетворившую художника, то мнѣ становилось совѣстно за свои многочисленныя, но грубыя и какъ-то совершенно лишнія, сравнительно съ ней, работы. Въ этакой линіи, такомъ крошечномъ кусочкѣ, нарисованномъ Сомовымъ, было больше истиннаго художества, нежели въ сотняхъ очень ловкихъ и очень блестящихъ картинъ.

Сомовъ — рисовальщикъ тонкій, нѣжный и глубокій, и рисунки его доставляютъ *безконечное* наслажденіе истинному любителю (разумѣется, не такому, который способенъ приходить въ коллекторскій, нелѣпый восторгъ отъ жалкихъ упражненій Егорова).

Мнѣ кажется, въ связи съ этимъ утонченнымъ пониманіемъ формъ стоитъ громадный даръ Сомова къ декоративному искусству. Художникъ, способный

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

такъ увлекаться отдѣльными линіями, такой художникъ долженъ фатально обладать умѣніемъ и комбинировать ихъ, созидать изъ нихъ новыя творенія, не встрѣчающіяся въ природѣ — иначе говоря, орнаменты, украшенія, словомъ все то, что принято называть декоративнымъ искусствомъ. Тутъ онъ почти свободенъ отъ всякаго вліянія, и если иногда и напоминаетъ Кондера или Гейне, то опять-таки чисто случайно. Но чего уже окончательно нѣтъ въ этихъ произведеніяхъ Сомова, такъ это какого-либо копированія старинныхъ стилей. Въ этой сферѣ онъ обнаруживаетъ болѣе,

чѣмъ въ чемъ-либо, тотъ новый и дѣйствительно странный, пикантный характеръ, получившій кличку декадентскаго, но, разумѣется, не въ позорномъ смыслѣ этого слова, а лишь поскольку подъ упадкомъ можно разумѣть нѣкоторую болѣзненность, несомнѣнно свойственную и не ему одному въ наше время. Вѣдь и горячечныя сновидѣнія — явленія несомнѣнно болѣзненныя, однако, мнѣ вспоминаются такія сновидѣнія, и какъ разъ вполнѣ болѣзненныя по своему блеску, щемящія своей какой-то похоронной праздничностью, почти пугающія своею роскошью, за повтореніе которыхъ я готовъ отдать многое! Что-же это такое? И болѣзнь — т. е. дурное, и такой неземной восторгъ, блаженство души, радость — т. е., навѣрно, прекрасное! Вотъ это мы и встрѣчаемъ въ декоративныхъ фантазіяхъ (заставкахъ къ книгамъ, табакеркахъ, драгоцѣнностяхъ) Сомова. Всѣ эти рисунки и предметы какъ будто занесены изъ того самаго сказочнаго, соннаго царства, которое открывается для насъ во время горячки. Та-же тревожная роскошь, то-же обиліе золота и сверкающихъ камней, то-же сплетеніе несуразное, но прельстительное какихъ-то небывалыхъ растеній, тѣ-же вьющіяся линіи, тѣ-же томныя созданія, съ загадочными взорами, въ старинныхъ роскошныхъ нарядахъ, какъ-то странно мелькающія среди всего этого бреда, запутанныя въ немъ и зависящія отъ него. бредъ волшебный, плѣнительный, полный какого-то мучительнаго настроенія, благодаря дивному и рѣдкому подбору красокъ то звенящихъ, какъ серебряные колокольчики, то тягучихъ и густыхъ, какъ гудѣніе віолы!

Античная терракоттовая статуэтка. (Имп. Эрмитажъ).

Перечитывая все сказанное — я вижу, что заслужилъ упрекъ въ томъ, что вовсе не указалъ, чѣмъ въ сущности Сомовъ такъ хорошъ; я набросился на его недоброжелателей, я постарался оправдать его передъ обвиненіями въ слабости и декадентствѣ (что за гнусное слово!), наконецъ, я восхищался тѣми или другими его созданіями, но выводовъ я нигдѣ не дѣлалъ. Я смущенъ такимъ открытіемъ, но въ то-же время положительно не въ состояніи исправить этого недостатка. Утѣшаюсь, впрочемъ, тѣмъ глубокимъ убѣжденіемъ, что никакого вывода и нельзя сдѣлать, — во-первыхъ, уже потому, что Сомовъ еще слишкомъ молодъ и въ самомъ началѣ своей карьеры (онъ родился въ 1869 г.) *), передъ нимъ такъ много впереди, что сказать что-

*) Кстати привожу нѣкоторыя біографическія данныя. Онъ сынъ извѣстнаго нашего ученаго, консерватора Императорскаго Эрмитажа А. И. Сомова; образованіе получилъ въ гимназіи К. И. Мая, затѣмъ поступилъ

А. Цорнъ. Этюдъ. (Венеціанская выставка 1899 г.).

нибудь окончательное о немъ и невозможно, а затѣмъ и потому (а въ этомъ я особенно убѣжденъ, совершенно непоколебимо), что вообще невозможно опредѣлить, чѣмъ и почему именно хорошъ тотъ или другой художникъ. Ну, чѣмъ, напримѣръ, хорошъ Рафаэль? Тѣмъ, что онъ прекрасенъ? Выходитъ— Blanc bonnet, bonnet blanc. Но вѣдь и не въ томъ дѣло критиковъ, чтобъ выяснять такія метафизическія загадки, а въ томъ, чтобы передать свои ощущенія другимъ, заставить ихъ такъ же отнестись къ разбираемому предмету, какъ они сами относятся. Лучшее-же средство къ тому — быть искреннимъ, чѣмъ я и стараюсь быть, когда говорю объ искусствѣ.

Александръ Бенуа.

Сентябрь 1899, С.-Петербургъ.

(въ 1888 г.) въ Академію Художествъ и съ 1892 г. состоялъ тамъ ученикомъ И. Е. Рѣпина, въ 1896 г. покинулъ Академію и двѣ зимы, 1897—98, 1898—99 гг., провелъ въ Парижѣ.

Античныя терракоттовыя статуэтки.

Среди произведеній древне-греческой пластики видное мѣсто занимаютъ статуэтки изъ обожженной глины, или терракотты. Произведенія этого рода представляютъ глубокій интересъ не только для археолога и историка, но и съ чисто-эстетической точки зрѣнія. Давая разъясненіе многихъ, неразрѣшенныхъ до времени ихъ открытія, сторонъ быта и вѣрованій древнихъ грековъ, терракоттовыя статуэтки, какъ продукты искусства, находившагося въ тѣсной зависимости отъ монументальной пластики, представляютъ обычный матеріалъ, дополняющій исторію античнаго искусства въ тѣхъ его періодахъ, гдѣ, вслѣдствіе отсутствія подлинныхъ памятниковъ, историки вынуждены были довольствоваться позднѣйшими, главнымъ образомъ, римскими копіями и повтореніями, нерѣдко какъ по формамъ, такъ и по духу мало соотвѣтствующими оригиналамъ. Повторяя темы, излюбленныя скульптурою, терракотты даютъ возможность, путемъ сравненія ихъ съ позднѣйшими копіями, или даже только съ описаніемъ той или иной, недошедшей до нашего времени статуи, установить, каковъ былъ самый

А. Бертсонъ. Каналъ зимой. (Венеціанская выставка 1899 г.).

Ж. Эвенполь. Въ кафэ. (Венеціанская выставка 1899 г.).

оригиналъ. Независимо отъ археологическаго и историческаго интереса, терракотты имѣютъ и огромное эстетическое значеніе: работавшіе для фабрикъ терракоттовыхъ издѣлій лѣпщики, или, какъ ихъ называли, коропласты, съумѣли внести въ сферу этого ремесла присущую греческому генію красоту и совершенство формъ, какими отличаются произведенія античной художественной промышленности.

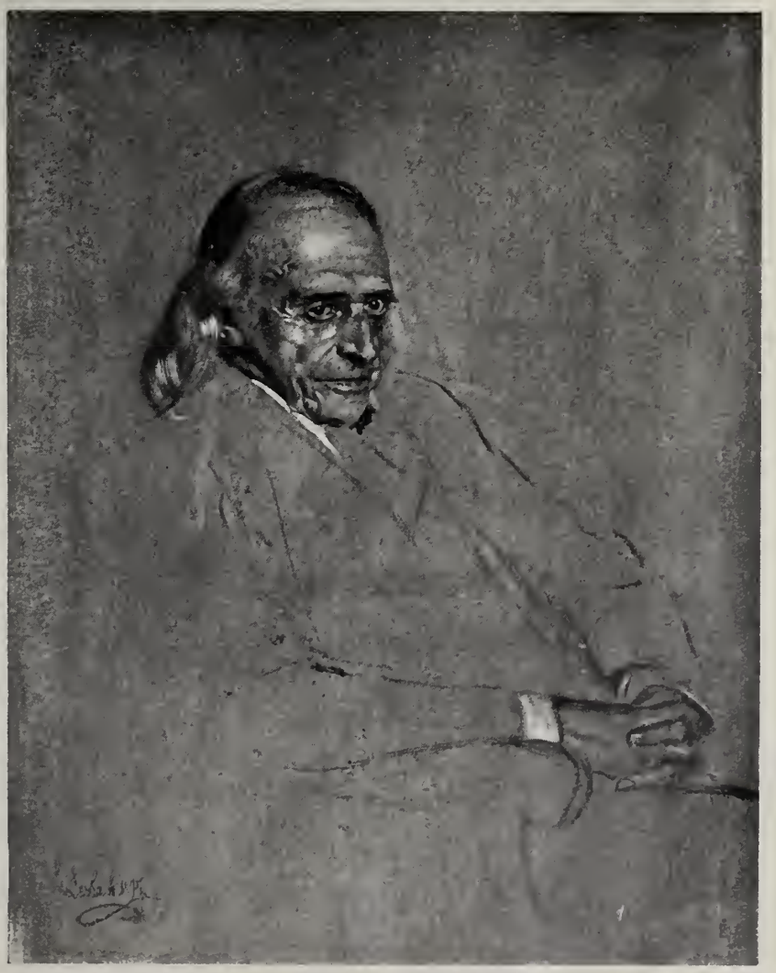
Тотъ фактъ, что большая часть терракоттовыхъ статуэтокъ была найдена въ могилахъ и близъ развалинъ храмовъ, даетъ поводъ съ увѣренностью сказать, что эти скульптурныя произведенія находились въ тѣсной связи съ религіознымъ, и въ частности съ погребальнымъ культомъ; но, съ другой стороны, формы нѣкоторыхъ изъ нихъ, приспособленныя спеціально для нуждъ обыденной жизни (напр., сосуды для духовъ, коробки для храненія притираній) указываютъ, что они служили предметами домашней обстановки, и въ качествѣ objets d'art украшали собою жилища богатыхъ людей. Что касается ихъ значенія, какъ принадлежности культа, то ихъ приносили въ качествѣ обѣтныхъ даровъ (vota) въ храмы боговъ и клали въ могилы. Послѣдній обычай существовалъ повсемѣстно, куда только ни проникала эллинская культура. И въ Греціи, и на островахъ Архипелага, и въ Италіи, и въ Африкѣ и, наконецъ, на побережьи Южной Россіи было найдено огромное количество этихъ очаровательныхъ, тонкихъ статуэтокъ.

Техника ихъ производства не отличалась большою сложностью, и носила часто

Дж. Фавретто. Этюдъ. (Венеціанская выставка 1899 г.).

ремесленный характеръ. Однако нѣкоторыя изъ этихъ терракоттъ, несомнѣнно, исполнены отъ руки, и притомъ художниками, по силѣ таланта нисколько не уступающими первоклассными мастерамъ античной монументальной скульптуры.

Императорскому Эрмитажу посчастливилось въ 1885 году пріобрѣсти богатую коллекцію терракоттовыхъ статуэтокъ, составленную въ Греціи г. Сабуровымъ. Онѣ были найдены преимущественно въ гробницахъ города Танагры, въ Бэотіи, и представляютъ собою великолѣпно сохранившіеся образцы этого рода пластики высокаго стиля, эпохи Праксителя и Скопаса (IV вѣкъ до Р. Х.). Пять изъ числа воспроизведенныхъ на страницахъ настоящаго выпуска



Ф. Ленбахъ. Портретъ Момзена. (Венеціанская выставка 1899 г.).

Ф Таулау. Улица въ Діеппѣ. Ночь. (Венеціанская выставка, 1899 г).

статуэтокъ изображаютъ сцены изъ повседневной жизни того времени. Отличаясь совершенствомъ формъ и великолѣпно переданною граціею, эти терракотты прямо поражаютъ изящною трактовкою одеждъ, драпирующихъ легкими и живописными складками граціозныя, нѣжныя фигуры. Что касается статуэтки, изображающей женщину, сидящую на уступѣ скалы, то мы склонны видѣть въ ней изображеніе Афродиты; это можно заключить какъ по ея наготѣ, такъ и по тому, что въ правой ея рукѣ, повидимому, находилось зеркало,—одинъ изъ обычныхъ аттрибутовъ греческой богини.

А. г. С—въ.

Художественная хроника

Международныя выставки.

I. *Венеція.*

Италія до сихъ поръ оставалась совершенно въ сторонѣ отъ того движенія въ европейскомъ искусствѣ, выразителями котораго были: Манэ, Дегазъ, Россетти, Уистлеръ, Пювисъ, Бёклинъ. Она знаетъ три крупныхъ имени: Морелли, Микетти и Сегантини; первые два дали много талантливыхъ вещей своей родинѣ и ничего европейскому искусству; одинъ Сегантини перешелъ Альпы и внесъ свою долю въ общее теченіе искусства въ Европѣ. Будущему историку придется, несомнѣнно, отмѣтить вліяніе, какое оказалъ этотъ самобытный и сильный художникъ на многихъ изъ своихъ современниковъ. Въ Италіи не было выставокъ, на которыхъ публика и художники получали-бы возможность знакомиться съ новыми движеніями въ искусствѣ, и если что-нибудь привозилось изъ-за Альпъ, то это по новизнѣ никогда не превосходило рыжихъ портретовъ Бонна, бонбоньерочныхъ картинокъ Бугро и композицій Антона Вернера. Въ 95 г. въ Венеціи возникла мысль устраивать черезъ каждые два года выставки, которыя имѣли-бы нѣсколько болѣе свѣжій видъ; лучшіе художники Европы были приглашены въ члены комитета и дѣло понемногу окончательно упрочилось. Мнѣ пришлось видѣть первыя двѣ выставки, бывшія до сихъ поръ въ Венеціи; онѣ представляли несомнѣнный интересъ, если и не дали ничего новаго, такъ какъ со всѣхъ концовъ посылали вещи, появлявшіяся раньше въ «Champ de Mars», въ «New Galery», въ «Secession», — во всякомъ же случаѣ для Италіи это было откровеніемъ, а для европейскаго искусства новой аудиторіей. Если сѣверное искусство было откровеніемъ для южанъ, то никоимъ образомъ нельзя сказать, чтобы южное было тѣмъ же для сѣверянъ: рядомъ съ французами, англичанами, шотландцами, нѣмцами, шведами, норвежцами, голландцами висѣли скучныя картинки, которыя не сдѣлали-бы чести самимъ «Елисейскимъ полямъ» или «den alten Herren vom Glaspalast». Мнѣ доводилось видѣть такія вещи только на академическихъ выставкахъ Рима, Милана, Турина и Генуи. Тутъ было вдоволь венеціанокъ и венеціанцевъ, больше первыхъ, чѣмъ вторыхъ, много каналовъ, гондолъ, торговокъ апельсинами, персиками и виноградомъ, было немало зеленыхъ кафтановъ, малиновыхъ чулокъ и пудренныхъ париковъ того особеннаго художественнаго покроя, который поставляется фирмами Винея, Андреотти и К°, было довольно раздирающихъ душу драмъ и смѣхотворныхъ жанровъ съ беззубыми стариками и старушками въ колпакахъ, была бездна кричащей претензіи, нелѣпыхъ аллегорій, символовъ,—тутъ было всего вдоволь,—не было лишь одного: искусства. Я видѣлъ его у итальянцевъ только въ маленькомъ холстикѣ Морелли, видѣлъ въ громадной затѣѣ Микетти «Въ Абруццкихъ горахъ» и въ совершенно новыхъ исканіяхъ Сегантини.

Зная заранѣе наизусть все то, что должно было появиться на Венеціанской выставкѣ, я рѣшилъ, что не стоитъ смотрѣть въ шестой разъ все тѣ-же сумерки съ желтой луной Стивенсона, въ пятый разъ тотъ-же женскій портретъ Уольтона и въ десятый разъ тотъ-же самый коверъ-панно Брэнгвина. Но случайно я прочелъ письмо, подписанное именами *Константина Менье*, *Джона Лавери* и *Фрица Таулоу*, адресованное президенту выставки графу Гримани; въ немъ три знаменитыхъ художника, приглашенныхъ въ качествѣ жюри послѣдней выставки, высказываютъ свои взгляды на искусство, на устройство выставокъ и на свои обязанности въ качествѣ членовъ жюри. Вотъ выдержки изъ него:

«Мы рѣшили дѣйствовать съ самымъ суровымъ безпристрастіемъ, много разъ взвѣшивая и сравнивая произведенія искусства. Мы должны, однако, сказать, что въ этихъ сужденіяхъ абсолютная справедливость достижима не больше, чѣмъ и въ другихъ человѣческихъ начинаніяхъ. Если знатокамъ съ одной стороны и легко высказаться по поводу произведеній совсѣмъ слабыхъ или, наоборотъ, очень крупныхъ, то есть всегда извѣстныя промежуточныя стадіи

достоинствъ или недостатковъ, которыя ставятъ судью втупикъ и могутъ легко вызвать ошибки.

«Признаемся, г. Президентъ, что мы относились строго къ вещамъ банальнымъ, хотя-бы онѣ и были выполнены съ извѣстной умѣлостью и ловкостью, и, наоборотъ, гораздо снисходительнѣе къ такимъ, въ которыхъ, несмотря на чувствующіеся мѣстами недостатки, видна любовь къ исканіямъ, вдохновеніе, какое-нибудь искреннее и оригинальное стремленіе. Такимъ образомъ мы думали подойти къ духу статутовъ выставки, въ которыхъ говорится, что венеціанская выставка «отвергаетъ всѣ виды банальности».

«Надо замѣтить, что если мы и натолкнулись на произведенія, за авторами коихъ приходится признать полное незнакомство съ искусствомъ и интеллектуальной высотой венеціанской выставки, то съ другой стороны — мы восхищались нѣкоторыми прекрасными произведеніями, и между артистами, наиболѣе счастливо одаренными, намъ было пріятно отмѣтить коекого изъ молодежи этого города (Венеціи). Мы должны выразить нашу признательность за свободу, какая намъ была предоставлена въ нашемъ деликатномъ дѣлѣ, и засвидѣтельствовать, что намъ не пришлось встрѣтиться съ какой-бы то ни было попыткой оказать на наши рѣшенія хотя-бы малѣйшее давленіе. Послѣ долгихъ взвѣшиваній, мы рѣшились признать, что венеціанская выставка организована хорошо.

«Теперь два слова о статистикѣ. Число вещей, представленныхъ намъ на судъ, доходило до 571, изъ которыхъ 510 падало на живопись, гравюры, рисунки, и 61 на скульптуру. Принятыхъ произведеній 176, изъ нихъ 156 живописи, гравюръ и рисунковъ, и 20 по скульптурѣ. Такимъ образомъ мы приняли всего 31% изъ представленныхъ намъ вещей».

Мы живемъ въ такое время, когда выставки насчитываютъ по 5, 6 и 8 тысячъ «художественныхъ произведеній», а такія, на которыхъ было-бы собрано по всѣмъ отдѣламъ 170 №№, всё больше и больше отходятъ въ область преданій. Если присоединить сюда строгое жюри изъ трехъ крупныхъ художниковъ, заявившихъ, что «l'Esposizione di Venezia e'organizzata in modo ammirabile», то выходило совсѣмъ заманчиво. Я не удержался и поѣхалъ въ Венецію.

Мое удивленіе было очень велико, когда оказалось, что однихъ художниковъ, принявшихъ участіе на выставкѣ,—болѣе 400, а число всѣхъ выставленныхъ вещей, какъ водится, далеко превышаетъ 1000. Къ довершенію всего, подавляющее большинство — итальянцы. Оказалось, что жюри подвергались только тѣ художники, которые не были особо приглашены, особо приглашены были всѣ иностранцы и большинство итальянцевъ. Чѣмъ больше я ходилъ по выставкѣ, тѣмъ больше недоумѣвалъ; недоумѣніе мое перешло въ изумленіе, когда среди этой массы Аванцовскаго и Даціаровскаго производства я сталъ встрѣчать множество вещей, прошедшихъ черезъ жюри трехъ знаменитостей. Я понималъ, что здѣсь умѣстно говорить о «una perfetta inconoscienza dell'Arte», но никоимъ образомъ не могъ понять, какъ здѣсь можно заводить рѣчь о «altezza intellettuale dell'Esposizione veneziana», когда на этой выставкѣ есть цѣлый рядъ огромныхъ залъ (R, S, T, Z), гдѣ кромѣ двухъ вещей можно выбросить всё, что тамъ виситъ, и не только можно, но прямо въ выгодахъ выставки слѣдовало-бы выбросить. Такія вещи, какъ портреты *Стефани* — между прочимъ члена комитета, или *Блааса* — кстати, прошедшаго черезъ жюри Менье, Лавери и Таулоу (colla rigorosa imparzialità ?),— такія вещи — позоръ на всякой выставкѣ. Подъ сотней вещей изъ 170, принятыхъ жюри, можно, положа руку на сердце, подписать его собственныя слова: cose banale, benchè eseguite con una certa destrezza e abilità di mano.

Больше всего бросается въ глаза эта погоня за нелѣпо понятой новизной и модой, и притомъ модой чисто внѣшней, за всѣми этими триптихами, которые нерѣдко заставляютъ краснѣть и за большихъ мастеровъ, за всѣми потугами на символику, выисканную, вымученную, исковерканную и никому въ такомъ видѣ не нужную, за заиздалыми фіолетовыми красками, за всѣмъ тѣмъ сильнымъ и ничтожнымъ, что прокричало по Европѣ въ послѣднія 10 – 20 лѣтъ. Гутъ есть плохіе сколки съ хорошаго Бенара, есть плохіе сколки съ плохаго Бенара, есть достаточно подражаній Сегантини, есть свои шотландцы, есть Таулоу, — есть все, что хотите, но больше всего скуки, ужасной, безысходной, и пошлости, самой невыносимой и непростительной.

Морелли на выставкѣ нѣтъ, Сегантини — нѣтъ; есть цѣлый залъ эскизовъ, угольныхъ набросковъ, пастелей, акварелей *Микетти*, но всѣ они оставляютъ какое-то странное впечатлѣніе чего-то несерьезнаго. Во всѣхъ выставленныхъ здѣсь «пустячкахъ» нѣтъ того, чѣмъ такъ восторгаешься въ наброскахъ Пювиса, Ленбаха, Свана, Родена: у этихъ все цѣльно и производитъ впечатлѣніе художественнаго произведенія, къ которому нечего прибавить; у Микетти именно «пустячки», на нихъ не останавливаешься и не понимаешь, зачѣмъ понадобилось ихъ выносить

за стѣны мастерской. Въ нихъ есть какой-то отпечатокъ слащавости, приторности, въ особенности въ пастеляхъ, и съ трудомъ вѣрится, что этотъ человѣкъ могъ написать извѣстную абруццкую сцену.

Есть еще цѣлый залъ, наполненный произведеніями одного художника, — это посмертная выставка *Фавретто*, венеціанскаго художника, умершаго еще въ 1887 г. Онъ считается гордостью Италіи,—мнѣ кажется это однимъ изъ тѣхъ недоразумѣній, на которыя сплошь и рядомъ приходится наталкиваться въ области искусства. Фавретто обладалъ нѣкоторымъ дарованіемъ, но оно въ сильной степени было сдобрено тѣмъ специфическимъ привкусомъ который господствуетъ въ картинныхъ лавкахъ «для туристовъ». Все тѣ-же венеціанки и венеціанцы, тѣ-же персики и апельсины подъ грязными навѣсами, шелковые кафтаны и напудренные парики съ придѣланными къ нимъ желтокоричневыми лицами, на фонѣ дворца дожей, Санъ-Марко, Джудекка; все это написано съ бо̀льшимъ мастерствомъ и съ бо̀льшимъ вкусомъ, чѣмъ писалось раньше, и даже съ вылазками въ область художественнаго темперамента, и все-же разница между Фавретто, Ноно и Андреотти не такъ велика, какъ ее дѣлаютъ. Я совсѣмъ не противъ нищихъ, грязныхъ старыхъ торговокъ, пудренныхъ париковъ и кафтановъ: торговокъ писалъ Рембрандтъ, парики и кафтаны Ватто, я только противъ того, какъ взяты торговки и парики, противъ этой особенной, исключительно итальянской редакціи вещей. Фавретто искалъ красокъ, и мѣстами онѣ у него какъ будто что-то говорятъ, напримѣръ въ наброскѣ «Задремавшій камердинеръ», но все это какія-то попытки, какія-то смутныя желанія, которыхъ художникъ не могъ, вѣроятно, и самъ опредѣлить.

Есть на выставкѣ еще одинъ художникъ, которымъ гордится теперь Италія, — *Сарторіо*; онъ выставилъ два громадныхъ холста: «Горгона и герои» и «Діана Эфесская и рабы». Въ чемъ здѣсь секретъ — я такъ и не могъ понять, несмотря на длинное объясненіе ad hoc подъ картиной. Если вообразить себѣ, что старику Бонна̀ пришла фантазія взять какую-нибудь изъ самыхъ назойливо-непонятныхъ картинокъ покойнаго «Rose Croix», разбить ее на клѣтки, перевести на четырехъ-саженный холстъ и написать такъ, какъ написанъ Самсонъ, Пегасъ, Іовъ или Ренанъ, то это очень близко передастъ то, что выставилъ Сарторіо. Около полусотни рисунковъ, развѣшенныхъ тутъ-же, обнаруживаютъ хорошаго рисовальщика въ смыслѣ академическаго педантизма, точнаго, фотографическаго, скучнаго, но за рисовальщикомъ упорно прячется художникъ *Этторе Тито*, нѣсколько лѣтъ тому назадъ показавшій кое-что, что давало основаніе расчитывать въ будущемъ на лучшее, не даетъ теперь и этого немногаго: еще одна такая выставка—и художникъ сольется со всей массой итальянствующихъ итальянцевъ.

Это все, что можно сказать объ Италіи и итальянцахъ на выставкѣ. Иностранцевъ очень много, между ними есть крупныя имена, между прочимъ: Уистлеръ, Уатсъ, Ленбахъ, но одинъ лишь Ленбахъ представленъ такъ, что объ немъ можно составить себѣ полное представленіе,—остальные по большей части или неинтересны или выставленныя ими вещи мало характерны для ихъ таланта. Ленбахъ занимаетъ цѣлый залъ; здѣсь собрано много извѣстныхъ уже его портретовъ, но много есть и новаго. Тутъ знаменитая сгорбленная фигура Момзена съ живыми, совсѣмъ юношескими глазами на желтомъ старческомъ лицѣ, тутъ одинъ изъ безчисленныхъ портретовъ Бисмарка, есть одинъ изъ многихъ собственныхъ портретовъ художника, есть изумительная голова стараго Линга, лучшая изъ всѣхъ, какую удалось ему написать съ поэта. Портретъ Императора Фридриха III очень красивъ въ краскахъ: латы и шарфъ—кусокъ драгоцѣнной живописи. Что сказать о другихъ нѣмцахъ? Рядомъ съ Ленбахомъ не видно никого; интереснѣе другихъ *Дилль* съ своими бархатными пейзажами, *Экстеръ*, поставившій свою старую «Нимфу» еще того времени, когда Бенаръ не давалъ спать молодежи, и *Саутеръ*, выставившій извѣстный портретъ кн. П. Трубецкаго того времени, когда спать не давали шотландцы. Есть еще Лейбль, Скарбина и Либерманъ. Въ Германіи существуетъ масса поклонниковъ этихъ художниковъ, увлеченія которыми я никогда не раздѣлялъ. Мнѣ кажется это однимъ изъ недоразумѣній исторіи живописи послѣдняго 25-лѣтія. *Лейбль* былъ особенно значителенъ въ 70-хъ годахъ, когда Пилоти занялъ мѣсто «большаго» Каульбаха; тогда было понятно, что онъ увлекъ за собой много даровитыхъ людей,—Габермана, круто повернувшаго потомъ въ другую сторону, Трюбнера и цѣлый рядъ другихъ проповѣдниковъ культа краснваго мазка. Этотъ культъ еще недавно былъ очень въ модѣ и въ Россіи, да и теперь есть его слѣды. *Скарбина* — увлеченіе исключительно берлинское, и потому бѣды въ этомъ большой нѣтъ.

Но увлеченіе *Либерманомъ*, этимъ нѣмецкимъ отголоскомъ французскаго пленеризма и моды на голландцевъ, мнѣ всегда казалось непонятнымъ; его про-

образъ — Израэльсъ создалъ вокругъ себя школу,— правда, не изъ крупныхъ талантовъ — ихъ много на выставкѣ, за Либерманомъ же въ Германіи не пошелъ никто. Вся теорія этой «intimité» мнѣ кажется сильно преувеличенной, а сторона пленера несравненно дальше разработана французами. Въ послѣднее время явилось нѣсколько молодыхъ голландцевъ, попробовавшихъ высвободиться изъ-подъ вліянія Израэльса; они несравненно менѣе тяжеловѣсны, грузны и не такъ монотонны, какъ *Мездагъ*, *Мовъ* и др., — всѣ они представлены на выставкѣ. Молодыхъ же голландцевъ какъ разъ совсѣмъ нѣтъ; въ особенности замѣтно отсутствіе Брайтнера.

Если значеніе голландцевъ въ современной живописи преувеличено, то то-же самое можно сказать и про датское искусство. Въ Даніи есть талантливый реалистъ *Кройеръ*, написавшій извѣстное «Засѣданіе комитета французской выставки въ Копенгагенѣ». Въ картинѣ были несомнѣнныя достоинства, которыя за ней признавали повсюду, гдѣ она появлялась: масса участвующихъ лицъ была очень умѣло и естественно сгруппирована, очень хорошо были примѣнены эффекты двойнаго свѣта отъ стоящихъ на столѣ лампъ и доносящагося изъ окна догорающаго дня, всѣ лица были похожи, и въ общемъ картина казалась довольно жизненной. Я два раза видѣлъ знаменитую картину и оба раза вынесъ о ней какое-то непріятное впечатлѣніе: непріятны, даже прямо грубы были эти желтыя и синія пятна двухъ освѣщеній, жестки были всѣ лица, а главное, какъ я ни прислушивался, не услыхалъ я пѣсни художника, свободной и вольной, не руководимой ничѣмъ, кромѣ собственной страстности: здѣсь все было отдано въ жертву безстрастному объективизму холоднаго ученаго наблюдателя. Я знаю только одну вещь Кройера, которая была лучше этой картины, — это портретъ дамы съ собакой на берегу моря: тамъ было что-то сказано. То, что Кройеръ писалъ позже и что выставляетъ въ послѣдніе года, не стоитъ упоминанія. На венеціанской выставкѣ есть много соотечественниковъ Кройера, которые всѣ сплошь знамениты не меньше его самого: *Анкеръ*, *Ахенъ*, *Іогансенъ*; эти въ своихъ лучшихъ вещахъ не подымались никогда даже до того, что даетъ Кройеръ въ своихъ портретахъ послѣдняго времени.

Съ нѣкоторыхъ поръ нельзя себѣ представить выставки, на которой не было-бы шотландцевъ; ихъ много, конечно, и въ Венеціи и тутъ-же есть и ихъ вдохновитель Уистлеръ, гость очень рѣдкій на выставкахъ Шотландцы очень много сдѣлали для искусства, распространивъ въ публикѣ идеи своего учителя, но попутно сослужили послѣднему и не совсѣмъ добрую службу. Я бы сказалъ, что они Уистлеровскія гармоніи, симфоніи, его музыку слишкомъ часто переводили если и не совсѣмъ на шарманку, то во всякомъ случаѣ на какой-то инструментъ съ электрическимъ двигателемъ: какъ будто и «Тангейзеръ», а музыки нѣтъ; вы съ почтительнымъ страхомъ смотрите на всѣ эти зубчатыя колеса и валики страшной машины, удивляетесь,—а музыки все таки нѣтъ. Boys of Glasgow сказали свое и, повидимому, сказать имъ больше нечего; между ними есть крупные таланты, какъ *Лавери*, *Уольтонъ*, *Гётри*, но они слишкомъ много пѣли во славу Уистлерову и слишкомъ мало въ свою собственную. Ихъ лучшія вещи, какъ и всякій комментарій, не поднимались никогда до высоты оригинала.

Самъ *Уистлеръ* прислалъ марину «Вальпарайсо» и «Принцессу фарфоровой страны», — большой женскій портретъ еще 64-го года, періода увлеченія японцами. Ни въ первомъ, ни во второмъ нѣтъ настоящаго Уистлера.

Англичане—счастливѣе шотландцевъ, лучшіе изъ нихъ серьезнѣе своихъ сѣверныхъ сосѣдей и одинъ только *Брэнгвинъ*, boy of London, обладаетъ умѣніемъ надоѣдать послѣ его третьей вещи, которую вы видѣли. Изъ великихъ англичанъ на выставкѣ только *Уатсъ*, но и онъ не похожъ на себя. Вальтеръ *Крэнъ* прислалъ довольно извѣстныхъ женщинъ-лебедей, вещь слабую. Изъ художниковъ, выдвинувшихся въ послѣднее время, очень оригиналенъ *Мойра*. Появленіе его скульптурныхъ фризовъ для библіотеки было событіемъ. Онъ очень тонко чувствуетъ легендарныя черты исторіи рыцарства своей родины, чувствуетъ изящно, оригинально, совершенно по-своему.

Американцы, кромѣ Уистлера, имѣютъ на выставкѣ *Гаррисона* и *Мельхерса*, ничего новаго не показавшихъ. Швеція и Норвегія прислали нѣсколько интересныхъ художниковъ. *Ларсонъ*, *Нурдстремъ*, *Кройеръ*, *принцъ Евгеній* выставили вещи если и не первой величины, то во всякомъ случаѣ такія, передъ которыми останавливаешься. *Цорнъ* прислалъ то, что было въ Вѣнѣ. Кромѣ того представляютъ интересъ «Ночь» *Таулоу* и оригинальныя вещи *Лиліефорса*: въ его «Снѣгѣ», «Зарѣ» повсюду брыжжетъ свѣжее и полное оригинальности дарованіе.

Французовъ очень много; есть такіе, которые никогда не были интересны, какъ *Обле*, *Жервексъ*, *Лефевръ*, *Виртсъ*, *Клеманъ*; есть такіе, которые бывали интересными, какъ *Дюрстъ*, *Дюпре*, *Лорансъ*, *Роллъ*,— на этотъ разъ всѣ они изъ рукъ вонъ плохи.

Даньянъ-Бувре нѣсколько лучше, чѣмъ его привыкли видѣть за послѣднія 4—5 лѣтъ. *Бланшъ* выставилъ рядъ портретовъ. Вотъ странный художникъ, у котораго есть достоинства, но который не написалъ ни одной вещи, способной васъ удовлетворить; всегда чувствуется, что чего-то не достаетъ, что здѣсь надо-бы уничтожить, тамъ измѣнить, на верху иначе, внизу по другому,—вездѣ почти такъ, почти хорошо, и ни одного мѣста, которое было-бы совсѣмъ хорошо. Извѣстный триптихъ *Котте* «Въ странѣ моря» заставляетъ съ грустью вспоминать о первыхъ вещахъ этого художника. Гораздо интереснѣе *Латуша* и еще больше *Бенара*, приславшій М-me Режанъ. Если въ портретѣ и нѣтъ большого стиля, то все-же это вещь съ громадными достоинствами, тутъ есть художникъ, есть искусство. Очень любопытенъ большой холстъ *Рафаэлли*—большой для Рафаэлли—изображающій бретонскую сцену съ фигурами въ натуральную величину и писанный еще въ 70-хъ годахъ; онъ выдержанъ въ очень темныхъ — въ особенности для Рафаэлли — краскахъ и въ немъ есть что-то, что говоритъ о сильномъ талантѣ, но будущаго Рафаэлли здѣсь совсѣмъ не видно. Одна изъ наиболѣе интересныхъ вещей французскаго отдѣла—картина *Эвенполя* «Café d'Arcourt» въ Парижѣ; художникъ сильный, оригинальный, заставляющій о себѣ въ послѣдніе годы очень много говорить. Бельгійцы прислали *Фредерика*, *Кнопфа*, *Бертсона*. — все вещи, бывавшія уже раньше на разныхъ выставкахъ. Изъ швейцарцевъ очень обращаетъ на себя вниманіе *Годлеръ*, выставившій «Ночь», сильную декоративную вещь, составившую автору имя на большой выставкѣ 1897-го года въ Мюнхенѣ.

Въ отдѣлѣ скульптуры кромѣ бюста Льва Толстого *кн. Трубецкого* и маленькой статуэтки *Э. Квадрелли* «Отдыхъ Геркулеса» нѣтъ ничего, на чемъ-бы съ облегченіемъ остановились утомленные глаза. Всеобщіе восторги вызываетъ проэктъ гигантскаго памятника Данте Альфонсо *Канчіани*, отвратительнѣйшая вещь, какую себѣ можно представить. На скалѣ стоитъ Данте, а внизу груды голыхъ тѣлъ, перепутавшихся, безобразныхъ, съ изступленными лицами, въ нечеловѣческихъ позахъ,—одна изъ страшныхъ сценъ, описанныхъ Данте. Все это передано реально и чѣмъ реальнѣе, тѣмъ хуже: забыта самая главная сторона, сторона монументальная, декоративная, и вмѣсто памятника получилась заурядная иллюстрація къ Данте.

II.

Мюнхенъ. Glaspalast.

Glaspalast въ этомъ году можно безъ преувеличенія назвать блестящимъ. Всего выставлено около 3000 вещей, изъ нихъ 50 смотрятся съ нѣкоторымъ удовольствіемъ и 10 — съ наслажденіемъ. Это громадный процентъ, совершенно достаточный для того, чтобы признать такого сорта выставку блестящей. Досадно только, что эти 50 вещей разбросаны по всему громадному пространству выставки; было-бы такъ удобно ихъ видѣть въ одномъ залѣ и не было-бы надобности каждый разъ подвергаться ужасной пыткѣ просматривать весь этотъ возмутительный хламъ. Интересенъ на выставкѣ непремѣнный залъ Ленбаха, нѣсколько вещей Экстера, три портрета Шустеръ-Вольдана и большая затѣя Гизиса; интересны кромѣ того нѣсколько рисунковъ, офортовъ, литографій и кое-что въ отдѣлѣ художественно-промышленномъ. Это и все.

Ленбахъ далъ на этотъ разъ вещь, которая, можетъ быть, превосходитъ все написанное имъ раньше,— это портретъ давно уже умершаго Деллингера. Деллингеръ, послѣ Бисмарка, главный герой Ленбаховскаго творчества; онъ его писалъ и рисовалъ во всѣхъ поворотахъ безконечное число разъ; Ленбаховскіе глаза Деллингера — типичнѣйшая трактовка глазъ такъ, какъ ихъ видитъ и понимаетъ этотъ мастеръ. Но никогда еще его глаза не удавались ему такъ, какъ удались теперь, — этотъ взглядъ удивителенъ, глаза смотрятъ изъ глубокихъ впадинъ желтаго сморщеннаго лица; во всей этой черной, старческой, сгорбленной фигурѣ, въ наклонѣ головы, во всемъ движеніи, въ красивомъ рисункѣ рукъ, въ общемъ тонѣ, даже въ краскахъ — красивой гармоніи чернаго съ зеленымъ, есть что-то, что васъ приковываетъ и долго держитъ у холста. Это что-то — тайна чаръ большого искусства.

Экстеръ въ теченіе десяти лѣтъ постепенно прошелъ всѣ стадіи увлеченія разными новинками, попробовалъ подъ Бенара, соблазнился Штукомъ, не уберегся отъ Цорна и покусился на Шотландцевъ; въ концѣ концовъ сталъ искать спасенія въ религіозныхъ интуиціяхъ старыхъ Кёльнцевъ и Швабовъ, пока не нашелъ себя самого. Онъ любитъ форму и красоту; его форма грубая, суровая, но сильная, опредѣленная; его краски тоже грубы, въ нихъ нельзя искать тонкой, интимной живописи, но онѣ такъ-же сильны, какъ и форма, въ нихъ часто есть какая-то могучая нота; въ противуполож-

ность интимнымъ талантамъ, это дарованіе декоративное. Во всемъ, что дѣлаетъ Экстеръ, есть громадный темпераментъ, страстный, иногда бѣшенный, напоминающій темпераментъ Рубенса, художника, къ которому ближе всего подходитъ Экстеръ; искусство послѣдняго такое-же жизнерадостное, такъ-же мало онъ задумывается надъ тѣмъ, что пишетъ, такъ-же мало останавливается на вопросѣ: зачѣмъ, почему? Онъ пишетъ это, а не другое потому, что ему это нравится, потому что онъ хочетъ это писать,—основаніе совершенно достаточное для художника, и, какъ всякій художникъ такого типа, пишетъ поэтому все: и портретъ, и сказку, и мрачный лѣсъ, и веселую долину, изящную обстановку и скотный дворъ. Портретъ его матери, выставленный имъ теперь, — мастерская вещь, которую вы смотрите съ удовольствіемъ, несмотря на всю Urbrutalität — на какое-то первобытное звѣрство, шокирующее утонченно-эстетическіе нервы; несмотря на эту дерзки-грубую форму, на выточенную изъ дерева голову, руки, вы чувствуете въ каждомъ вершкѣ этой вещи радость художника. Такая-же радость брыжжетъ съ другого его холста, на которомъ изображенъ уголокъ стойла съ коровами и сосущимъ молоко теленкомъ; здѣсь совершенно обойдена сторона разсказа, сюжета и все принесено въ жертву радости артиста. Въ громадномъ холстѣ «Заколдованный лѣсъ» очень интересна лѣвая часть, съ сильной фигурой пахаря и его могучими конями.

Гизисъ, одинъ изъ ветерановъ академіи и Glaspalast'a, написавшій на своемъ вѣку не мало картинокъ въ стилѣ «Gartenlaube», на этотъ разъ совершенно неожиданно выставилъ колоссальный холстъ — плафонъ для одного изъ правительственныхъ зданій, — «Тріумфъ Баваріи», огромное достоинство котораго состоитъ въ томъ, что онъ очень красивъ; красива вся затѣя, золотая колесница со львами, везущими Баварію, линіи женскихъ фигуръ, окружающихъ колесницу, красивъ общій блѣдно-серебристый тонъ картины, въ особенности небо съ крутящимися по немъ серебряными тучами; серебромъ и золотомъ тронуты мѣстами и фигуры. Вы чувствуете, однако, что чего-то недостаетъ здѣсь, можетъ быть духа, esprit, Geist, а можетъ быть виною этому и та легкая слащавость, которая такъ сильно бросается въ глаза въ его эскизахъ, и въ картинѣ только стушевывается подъ вліяніемъ необыкновенно красивыхъ красокъ, — во всякомъ случаѣ что-то мѣшаетъ общему впечатлѣнію, мѣшаетъ стать картинѣ крупнымъ произведеніемъ современнаго искусства. На выставкѣ есть цѣлая коллекція рисунковъ и набросковъ Гизиса; въ нихъ виденъ перворазрядный рисовальщикъ, своеобразный, изящный мастеръ рисунка и настоящій артистъ.

Хорошъ на нынѣшней выставкѣ Рафаэль *Шустеръ-Вольданъ*, художникъ, который оригинальностью своего дарованія сразу выдвинулся въ первые ряды германскаго искусства; онъ молодъ и можетъ легко оправдать надежды и вѣру въ свою будущность. Онъ выставляетъ уже нѣсколько лѣтъ подрядъ и талантъ его ростетъ замѣтно для всѣхъ. Портреты его обратили на себя вниманіе въ прошломъ году и на весенней выставкѣ «Группы Луитпольдъ» этого года. Его дарованіе не легко поддается какому-либо опредѣленію и трудно подыскать художника, оказавшаго на него непосредственное вліяніе; нѣкоторое родство можно найти у него съ старыми англичанами, родство, однако, довольно отдаленное. Въ англійской живописи въ послѣднее время очень сильно чувствуется культъ портретистовъ прошлаго вѣка, культъ, перешедшій постепенно въ рабское подражаніе Генсборо, Лауренсу и другимъ; установилась извѣстная мода, очень быстро привившаяся затѣмъ и въ Парижѣ. Генсбористы слишкомъ безцеремонно обираютъ своего кумира и черезъ-чуръ мало даютъ своего; они ищутъ красивыхъ позъ, оригинальныхъ поворотовъ головы, въ точности копируютъ изящество старой техники, деликатную манеру стариковъ, они часто блещутъ своимъ *brio*, — но за всѣмъ этимъ нѣтъ собственныхъ глазъ, глазъ современника, они загипнотизированы красотой заманчивой старины. Мнѣ случалось видѣть гипсовые слѣпки съ античной бронзы, до такой степени искусно бронзированные и патинированные, что ихъ на близкомъ разстояніи нельзя отличить отъ стоящаго рядомъ оригинала, но стоитъ взять въ руки хрупкій слѣпокъ — и иллюзія исчезнетъ; я не могу отдѣлаться отъ совершенно такого-же чувства, когда, глядя на усердно патинирующихся генсбористовъ, вспомню Mrs Siddons Генсборо. У Шустеръ-Вольдана есть что-то, отдаленно напоминающее Генсборо, но вы совершенно ясно чувствуете, что тутъ не можетъ быть рѣчи о модномъ культѣ. Во всей трактовкѣ, въ рисункѣ, краскахъ—онъ современенъ и имѣетъ совершенно оригинальную физіономію. Его лучшая вещь—портретъ дамы — онъ почти исключительно пишетъ женскіе портреты — въ свѣтломъ пеньюарѣ въ задумчивости стоящей у столика, покрытаго краснымъ ковромъ; фигура поставлена на фонѣ пейзажа, выдержаннаго въ красивыхъ синихъ крас-

кахъ, дающихъ вмѣстѣ съ зеленовато-коричневыми волосами совсѣмъ новое, блестящее отношеніе синяго, коричневаго и краснаго.

Игорь Грабарь.

Августъ, 1899 г.

Открытое письмо къ Д. В. Философову.

Связность и преемственность культуры можетъ быть ни въ чемъ такъ не выражается, какъ въ простомъ и будничномъ фактѣ взаимной возбудимости идей и чувствъ. Куда бы мы ни бросили свой взглядъ, онъ рождаетъ въ насъ впечатлѣнія, и зависимыя, и вмѣстѣ новыя; и нѣтъ строки, страницы, съ умомъ написанной, которая не порождала-бы новыхъ страницъ. Прочитавъ Ваше, прекрасное по тону и языку, разсужденіе «Серьезный разговоръ съ нитчеанцами» (не представляется-ли Вамъ это заглавіе нѣсколько вульгарнымъ и слишкомъ *случайнымъ* сравнительно съ содержаніемъ статьи?) мнѣ захотѣлось говорить и говорить на тему, очевидно Васъ занимающую. Но раньше этихъ разсужденій по существу предмета, я отведу въ сторону одну неправильность, такъ-сказать литературно-личную. Не въ силахъ объяснить, почему, — страницы Нитче, первыя, какія мнѣ попались... не очаровали меня. По моему-же литературному эпикурейству я читаю исключительно одно то, что именно очаровываетъ. Такъ мало, вѣдь, мы живемъ на землѣ. Первое полученное впечатлѣніе помѣшало дальнѣйшимъ чтеніямъ; и фактъ, котораго вы, конечно, не могли знать, заключается въ томъ, что о Нитче мнѣ ничего неизвѣстно, кромѣ того, что «онъ былъ великій философъ», и кончилъ печальнымъ умственнымъ разстройствомъ.

Эпиграфъ изъ Еврипида къ Вашей статьѣ и нѣкоторыя ея мѣста, какъ-бы комментирующія этотъ эпиграфъ, обратили мою мысль къ старо-мучительной темѣ. Съ тѣхъ поръ какъ появилось знаменитое разсужденіе Л. Толстого: «Почему люди одурманиваются», я не переставалъ думать: «почему они, въ самомъ дѣлѣ, одурманиваются?» Вы знаете, вопросъ такъ и не получилъ никакого отвѣта. Да *кто* одурманивается? да *гдѣ* одурманиваются? Казалось бы, эти простые вопросы должны были повести, прежде всего, къ обширному фактическому изслѣдованію, которое и привело-бы, можетъ статься, къ искомому отвѣту. Умѣйте различать людей, *неодолимо отвращающихся* отъ «дурмана», и, можетъ быть, вы откроете, если не положительнымъ путемъ, то отрицательнымъ, глубочайшій родникъ «дурманнаго шатанія», «дурманнаго броженія», «дурманныхъ поисковъ». Не забуду впечатлѣній почти дѣтства и потомъ, отчасти, возмужалости: идешь въ воскресенье въ церковь — и вотъ видишь по дорогѣ клюетъ человѣкъ православный лицомъ въ грязь, въ заборъ. «И это образъ Божій», подумаешь. Что-то ужасное, какая-то невѣроятная жалость съ такъ и непогашеннымъ презрѣніемъ смѣшивалась въ моей душѣ. «Такъ отчего-же они одурманивались?»

Шли годы и я все думалъ надъ темой. И вотъ я остановился на началѣ, о которомъ говоритъ Еврипидъ, въ словахъ, которые Вы взяли эпиграфомъ. Я повторю ихъ:

— «Въ чемъ видишь ты смыслъ оргій?

— «Смертнымъ, непосвященнымъ въ ихъ таинства, этого открывать нельзя.

— «Какую-же пользу изъ нихъ извлекаютъ посвященные?

— «Тебѣ это недоступно, но знать это слѣдуетъ.»

Можетъ быть, въ мысляхъ, которыя въ долгіе годы размышленій, у меня сложились объ этомъ предметѣ, есть что-нибудь новое сравнительно съ краткими и неясными словами Еврипида, и я позволю ихъ развить въ этомъ непритязательномъ письмѣ къ Вамъ.

Есть *одушевленіе* міра, *одушевленность* міра. Т. е. есть душа-ли *міра* или душа *въ мірѣ* — мы не умѣемъ сказать, не умѣемъ выразить. Вы знаете *запахи*, знаете *вкусовыя ощущенія*, которые несутся, и вы не видите еще, откуда и отъ какого предмета. Что-то «вьется», чего «не умѣешь схватить руками», «нельзя схватить руками». Одушевленность міра принадлежитъ къ категоріи такихъ не «схватываемыхъ», не ощущаемыхъ почти вкусовъ. — *Есть* душа въ мірѣ? — Да. — Гдѣ она? На этотъ вопросъ, задумавшись, только и можно отвѣтить: «нигдѣ, но мы всѣ живемъ ею и мы всѣ частицы міровой души». — Мы одушевлены. О, это не значитъ, что мы двигаемся, имѣемъ способность самодвиженія. *Мы одушевлены, когда вдохновлены.* День на день не походитъ, не походитъ часъ на часъ. И даже смѣна сна и бодрствованія, эта таинственная загадка человѣческаго бытія, не есть-ли смѣна прежде всего одушевленности и неодушевленности? Сонъ бѣжитъ отъ глазъ, когда именно мы вдохновлены, т. е. сонъ только и есть, что огромный упадокъ вдохновенія, какъ бодрствованіе есть ритмически обновляющееся вдохновеніе. Но вы наблюдали-ли изумительную вещь, что нѣчто подобное человѣческому вдохновенію есть въ природѣ: утромъ почему-то всегда *пробѣжитъ*

вѣтерокъ. Почему?—я не знаю. Потомъ замѣчали-ли вы еще фактъ изумительной, почти человѣческой «бодрости духа»... въ *утреннемъ видѣ* природы? Мнѣ рѣдко приходилось, но всетаки приходилось, просыпаться и видѣть природу въ самое раннее утро, иногда передъ восходомъ солнца. Иногда спѣшишь за докторомъ; то какая нибудь нужная поѣздка. И вотъ среди дѣла и заботы я, мелькомъ взглядывая на лѣсъ, небо, прямо поражался необыкновеннымъ видомъ и запахомъ лѣса, поля, неба. Въ небѣ поютъ ріомы, лѣсъ говоритъ ріомами. Не умѣю и не хочу иначе выразить впечатлѣнія.

Вечеръ — *грѣшнѣе* утра; за день природа уже *нагрѣшила*. Ваше ухо поразитъ эта странность сочетанія понятій столь необычныхъ. Красота утра заключается въ его необыкновенной *невинности*. Сколько я могу постигнуть дѣло, «грѣхъ» природы просто заключается въ дневной суетѣ ея: «за день» природа «избѣгается», она не была за день сосредоточена, *само*-углублена. Грѣхъ легкомыслія, суетливости; грѣхъ внѣшней нарядности, коротенькаго соперничества. Грѣхъ — слишкомъ прощаемый, но послѣ котораго, во «искупленіе» его, ради его «очищенія», она минутно и слегка должна... не умереть, но *обмереть*. И вотъ является ея ночной *сонъ*. *Утренняя* природа — *искупленная* природа. Но я возвращаюсь къ началу одушевленія.

Возьмите кровь человѣка. Развѣ есть какая-нибудь строгая, механическая необходимость, чтобы она дѣлилась на *артеріальную* и *венозную*? Конечно, у Бога и у «матери»-природы — тысяча способовъ, полное всемогущество достигнуть тѣхъ-же цѣлей тысячью иныхъ, чѣмъ это раздвоеніе, средствъ. Венозная кровь — *сонная* кровь. Вотъ — аналогія съ міромъ и, такъ сказать, космическое мѣстоположеніе черноватой, грязноватой крови. «Грѣшная» кровь, отработавшая свое въ организмѣ. Да, работа есть грѣхъ, ибо только праздникъ — Богу. Артеріальная кровь есть праздничная кровь, Божья стихія, утренняя невинность нашихъ соковъ. И вотъ этою-то святостью своею она и напояетъ нашъ организмъ, каждая часть и клѣточка котораго «вкусивъ отъ крови» — оживаетъ. Т. е. жизнь есть святое упоеніе, сперва въ буквальномъ, а потомъ и въ переносномъ смыслѣ. Въ самомъ дѣлѣ, мы обращаемся къ «душѣ» міра или «душѣ» въ мірѣ: она есть нѣкоторый вихрь и потокъ святости, и міръ есть не только «одушевленное» существо, но и существо, одушевленное святымъ духомъ. Иначе никакъ нельзя понять, это же понять весьма легко. Но будемъ бродить по частностямъ.

Введенные въ чистый кислородъ, зажженные тѣла ярко, красиво горятъ, въ азотѣ — они тухнутъ. Вотъ начало жизни и смерти уже, такъ сказать, въ механическихъ стихіяхъ природы. Кровь, вдохнувъ кислорода, становится божественною. Не хочу приводить съ этимъ въ связь древнихъ *огне*-поклонниковъ, но, сославшись на бѣдныхъ дикарей, я только желаю отмѣтить, что самые темные и непостижимые, на первый взглядъ, инстинкты людей заключаютъ въ себѣ капли истины. Вы помните также многіе древніе, греческіе миѳы: «она (Ѳетида или кто — безразлично), желая придать мальчику *безсмертіе*, погружала любимца на ночь въ *огонь*; однажды родители захотѣли подсмотрѣть, и въ испугѣ, увидя это, вскрикнули; разгнѣванная богиня удалилась и... *онъ* или *она*, положимъ Ахиллесъ, былъ весь безсмертенъ, кромѣ пятки, за которую его держала богиня, и пламя не коснулось его.» Это — греческій миѳъ, эллинскій миѳъ; съ другой стороны, изъ Библіи вы знаете о негодованіи пророковъ на то, что израильтяне, заражаясь кушитскими религіями, «проводили дѣтей черезъ огонь». Грецiя и Сирія, Іафетъ и Хамъ — встрѣчаются въ этой темѣ, въ этомъ *чувствѣ огня*, очень тёмномъ, но совершенно основательномъ. Кислородъ разбѣгается огненною стихіею по тѣлу, и дѣлаетъ каждый уголокъ его на предстоящую минуту безсмертнымъ. Въ азотѣ же огонь тухнетъ, и сама кровь, отдавъ кислородъ тѣлу, тухнетъ. Венозная кровь есть погаснувшая кровь, т. е. она не только, какъ мы объяснили, есть кровь грѣшная, но и смертная.

Здѣсь мы почти подошли къ оргіастическому началу, о которомъ нѣсколько вѣрныхъ замѣчаній я нашелъ въ Вашей статьѣ. Конечно, при первомъ-же взглядѣ вы скажете, что артеріальная кровь есть оргіастическая, а венозная — не оргіастическая. Одна играетъ ріомами, другая течетъ прозой. Какъ хотите, но это — такъ. Вы можете обвинить меня въ неудачныхъ выраженіяхъ, но, захотѣвъ понять мою мысль, вы скажете, что она имѣетъ основательность въ себѣ. «Душа міра», «святое» и «оргіазмъ» — сливаются. Что же на другомъ полюсѣ ихъ? — Смерть. Да, этотъ вѣчный и окончательный сонъ. Я говорю не о смерти индивидуальной, въ которую прежде всего не вѣрю, но, напр., о томъ, что тѣло наше съ совершеннымъ исчезновеніемъ въ немъ оргіазма, именно какъ тѣло, т. е. въ ограниченныхъ его чертахъ, умираетъ, оргіазмъ-же, отдѣлившись отъ него, улетаетъ и, думаю, возлетаетъ. Какъ бы то ни было, если кровь, становясь венозною, засыпаетъ, то смерть организма

есть вѣчная и непробудная его, такъ сказать, венозность. Онъ тогда разлагается, расхищается птицами, не имѣетъ силы сопротивляться, не бѣжитъ, не видитъ, и просто «разлагается», «разлетается», какъ изношенная и проношенная насквозь ткань.

Смерть есть грань пассивности, какъ оргіазмъ есть, конечно, высшая степень, т. е. опять-же кульминаціонная грань, активности. Все пассивное еще не перешло въ смерть, пока въ немъ есть точечки, слѣды оргіазма; какъ, обратно, оргіазмъ никогда не бываетъ свободенъ и намъ въ чистомъ видѣ не извѣстенъ, пока мы тянемся долу частицами смертнаго и коснаго. Но становясь свободнымъ, оргіазмъ становится не только «живымъ», но «безсмертнымъ», «вѣчною жизнью», или, внося начало именно *дуновенія* въ него, оргіазмъ есть *воскресеніе*. «Воскресеніе» есть нѣчто большее, чѣмъ «жизнь». «Христосъ воскресе, Христосъ воскресе, Христосъ воскресе» — это болѣе, чѣмъ какъ если-бы намъ сказали, или какъ если-бы и было только: «Христосъ живъ, Христосъ живъ, Христосъ живъ». Да, «воскресеніе» есть тайна, и именно это есть тайна пересыщенной, уплотненной, *удвоенной* жизни, безконечной (по количеству) жизни. «Жизнь будущаго вѣка», которой мы должны ждать, будетъ именно ежесекуднымъ воскресаніемъ: жизнью, которая растянется въ міріады «воскресеній», въ вѣчное «воскресеніе». Отсюда его особенная и несравнимая радость, радость и самаго предчувствія его.

Но... почему-же «люди одурманиваются»? Размышляя объ этомъ, я сталъ различать во всемъ смертное начало и во всемъ оргіастическое начало. Есть не только индивидуумы, но и цѣлыя цивилизаціи оргіастическія, т. е. повышеннаго одушевленія, какъ-бы «рвомующія» въ исторіи, и есть цивилизаціи... венозныя. Откуда это? И что значитъ самое выраженіе «венозная цивилизація»? Вѣдь вы же согласитесь, что есть идеи активныя, и есть, или могутъ быть, идеи пассивныя. Вотъ начало «смерти» и «жизни», «смертнаго» и «животворящаго» въ идеяхъ. Вы сотрудничаете въ «Мірѣ Искусства». Но представьте себѣ идею, да *убѣдительную, несомнѣнную, самоочевидную* идею, силою которой не только вашъ журналъ, но самый предметъ его, т. е. *искусство* обнаруживалось-бы не какъ *вѣчная* и *устойчивая* вещь, за которую, слѣдовательно, стоило-бы и животъ свой положить, но какъ вещь просто *мишурная* и *ложная*, заниматься которой могутъ мальчики, а серьезнымъ людямъ отъ нея можно только со скукою разойтись. Въ данной области, т. е. для сферы, въ которой вы работаете, это была-бы *пассивная идея*. Возможно, что она была-бы истинна, возможно, что она была-бы свята, даже божественна: мы говоримъ не объ этихъ сторонахъ, но объ одной и исключительной, которая насъ занимаетъ. Въ отношеніи къ вашему труду, которымъ вы *одушевлены*, живете имъ, она была-бы отрицательна и смертна. «Опустились руки»... передъ истиной. Теперь представьте себѣ огромное множество и самыхъ основныхъ идей, передъ истиною которыхъ... руки опускаются. «Не волой»... и очи легіоновъ погасли. «Не изображай, не льстись красотой»... и кисть выпала изъ рукъ художника. «Раздай имѣніе нищимъ»... О, тутъ важно не нищенство, но то, что уже *никогда* активно не подымутся мои руки на трудъ, и я не знаю, что съ ними дѣлать. Болтаются какъ плети, которыя хоть отрубить. Апоѳеозъ этой пассивности выразился въ нашихъ, закопавшихся два года назадъ въ землю, раскольникахъ. «Не знаемъ, куда дѣть себя». И они — умерли...

Да, *смерть* есть апоѳеозъ пассивности. Умереть и... *не* воскреснуть—вотъ итогъ этихъ и подобныхъ идей. Но почему-же «люди одурманиваются?» Они *вездѣ* одурманиваются отъ тѣхъ-же идей, отъ которыхъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и рѣдкихъ случаяхъ закапываются въ землю. Тутъ — одна линія, одна категорія, и закапываніе въ землю, переметывая мысль словъ, мы можемъ назвать оргіазмомъ пассивности, тогда какъ пьянство, о которомъ скорбѣлъ Толстой, есть «такъ себѣ», «рюмочка-за-рюмочкой», этой-же самой пассивности. Замѣчательно, что самъ Толстой, который столько лѣтъ и такія усилія употребляетъ на распространеніе все пассивныхъ идеаловъ («не сопротивляйся злому», «подожди дѣлать»), трудится именно... для распространенія пьянства. Рачинскій, который неутомимо основываетъ «общества трезвости» и работаетъ въ сферѣ этого-же пассивнаго идеала, не замѣчая самъ того, основываетъ какое-то «всероссійское общество пьянства». «Руки висятъ», «голова не работаетъ», «имѣніе давно роздано нищимъ»: нѣтъ... я напьюсь! я рѣшительно напьюсь, и прежде всего бѣшенно спущу въ кабакъ ту послѣднюю хламиду, которая у меня осталась на плечахъ, и затѣмъ закопаюсь въ землю!»

Теперь я начинаю подмѣчать дальше. Да кто-же есть построители этихъ пассивныхъ идеаловъ? Неужели *самого* Толстого, *лично*, можно назвать пассивнымъ человѣкомъ? — «Уфъ, какъ писать хочется!» вспоминаетъ его восклицаніе г. Сергѣенко. Ему *не хватаетъ* времени, кратка кажется долгая

жизнь для подвиговъ, для *рвущихся* изъ подъ ветхой и старой кожи подвиговъ. Вотъ ужъ у кого «не висятъ» руки... Да, *построители* пассивныхъ идеаловъ суть *активнѣйшіе* люди, суть, по моей терминологіи, оргіасты. «Оргія», «опьяненіе»: ну, конечно, артеріальная кровь немножко опьянена сравнительно съ венозною, какъ «танецъ» сравнительно съ «походкою», «праздникъ» среди «будней», «поэтъ» среди «прозаиковъ». Да, построители пассивныхъ идеаловъ суть всемірные поэты, пионки. Вы замѣтили объ Алешѣ Карамазовѣ, о старцѣ Зосимѣ и вообще о «Домѣ Божьемъ» у Достоевскаго: эти геронъ и самая эта идея «Дома Божія» суть, конечно, благороднѣйшіе изъ пассивныхъ идеаловъ. Они сближаются съ «Бѣлою Ветилуею» — тоже пассивно-прекраснымъ идеаломъ. Но гдѣ-же въ самомъ человѣкѣ родникъ этихъ бѣлыхъ видѣній, этихъ прекрасно-недвижныхъ облаковъ, уходящихъ въ небесную высь? Построитель Карамазовыхъ и «карамазовщины» даетъ образъ Алеши; построитель Каренинои даетъ образъ Платона Каратаева; и наконецъ, Ветилуя *).

Остановимся на послѣдней. Ветилуя — это бѣлое, недосягаемое и неприступное цѣломудріе, *святыня чистоты! Цѣломудріе...* вотъ идеалъ, котораго не построишь *разумомъ*. Попробуйте вы *доказать* цѣломудріе! Нельзя, «неприступно» для силлогизма. Попробуйте вы даже опредѣлить... о, не физіологически, ибо вѣдь не въ физіологическихъ же особенностяхъ красота цѣломудрія,—итакъ, говорю я, попробуйте *опредѣлить* и *выразить*, *формулировать* «святыню цѣломудрія». Невозможно. Да что за тайна? Да то, что цѣломудріе есть вовсе не раціональный идеалъ, не раціонально-построенный, но это есть въ человѣкѣ построеніе и алканіе его пола. Оговорюсь (хоть это и элементы), что есть, конечно, физіологія пола, но и есть *ей соотвѣтствующій, но съ нею не смѣшивающійся* духъ пола. Есть «мозгъ», «мозги» Платона, и есть Платонова идеологія, увы, въ условіяхъ нашей бѣдной земли, не отдѣлимая отъ «мозговъ» его. То же отношеніе въ тѣлѣ—нола и духа пола. Да, тѣло, обыкновенное человѣческое тѣло, есть самая ирраціональная вещь на свѣтѣ. Не знаешь, что̀ такое, и вѣчно волнуешься имъ и вѣчно волнуешься въ немъ. Вотъ стихія, смѣшанная изъ земли и неба, «смерти» и «воскресенія». Идеалъ «бѣлой Ветилуи», конечно, есть идеалъ и построеніе, и алканіе не ума въ насъ, для котораго не существуютъ различія половыя и различія возраста, но это есть настроеніе и идеалъ безъ сомнѣнія *пола*, который чутокъ и къ возрасту и къ полу. Вы слѣдите за мною? Тогда, какъ кенигсбергскій старецъ едва-ли своей «критикой практическаго разума» сдѣлалъ прекраснѣе хоть одного человѣка, тѣлесная Ветилуя, просто тѣмъ, что стоитъ передъ нами и *мы не умѣемъ забыть ее*, тысячи изъ насъ сдѣлала прекраснѣе. Да, силы тѣла — неистощимы, силы тѣла — непреоборимы. Тѣло, вообще всякое, но преимущественно человѣческое есть magnum mysterium природы. Докажите, объясните, почему Кантъ, *говоря* — не убѣждаетъ, а Ветилуя, стоя тамъ, на горѣ, въ лучѣ закатывающагося солнца, — *убѣждаетъ*, безъ словъ. Да, именно *вдали* она стоитъ, на *горѣ* и непремѣнно *неприступна*... Вѣдь «далекость» и «неприступность» суть форма выраженія того, что мы *сами* стоимъ «подъ горою», «на землѣ низу», т. е. это есть отношеніе, и не болѣе какъ форма отношенія поклоняющагося и поклоняемаго, почтенія и почитаемаго. Вотъ начало великаго μυστέριον тѣла, что мы не только волнуемся имъ, но и *учимся* у него, *повинуемся* ему... Здѣсь мотивъ живописи. Почему художникъ не можетъ остановиться на одномъ образѣ. Возьмемъ Рафаэля. Нарисуетъ *такъ*, нарисуетъ *этакъ*. Филаретъ написалъ одинъ катехизисъ и никогда не исправлялъ его. Живопись Рафаэля гораздо совершеннѣе катехизиса Филарета, но онъ вѣчно *перерисовывалъ* одну и ту-же тему, какъ будто искалъ чего. Дѣло въ томъ, что *тѣло* имѣетъ какой-то предѣлъ *отъ насъ скрытой* святости; мы знаемъ только приближенія къ этому предѣлу, и собственно каждый поворотъ головы, расположеніе рукъ, расположеніе стана *непремѣнно* или отходятъ отъ вѣчной и скрытой мѣты впереди или приближаются къ ней-же. Вотъ ужъ по истинѣ невидимое солнце, вокругъ коего «обращается» наше тѣло... обращается рѣшительно каждый мигъ въ новой позѣ. Поэтому великій артистъ можетъ всю жизнь рисовать позы сидящаго человѣка; да вѣдь *потому*, что есть же наконецъ такая поза, что... взгляни и умри! Не знаю, не видалъ, но если я и *такъ* и *этакъ* пересаживаю человѣка, и нахожу, что одно *красивѣе*, другое *хуже*, то, очевидно, есть окончательный и до извѣстной степени

*) Здѣсь разумѣются слѣдующія строки изъ неоконченнаго стихотворенія Пушкина:

„Пришелъ сатрапъ къ ущельямъ горнымъ
„И зритъ: ихъ узкія врата
„Замкомъ замкнуты непокорнымъ,
„Грозой грозится высота,
„И подъ тѣснинои торжествуя,
„Какъ мужъ на стражѣ, въ тишинѣ,
„Стоитъ, бѣлѣясь, Ветилуя
„Въ недостижимой вышинѣ!“

небесный предѣлъ и идеалъ... просто сидѣнья. И позы человѣка, все, вся фигура его тѣла, «матъ щекъ» и «длинныя пряди волосъ», — все это, какъ въ прототипъ свой, упирается въ какое-то ангельское тѣло, небесное тѣло, мистическое тѣло: словъ нѣтъ, но есть понятіе, которое вы поймете, и есть *фактъ этого тѣла* — иначе не было-бы живописи и художники не захотѣли-бы, не могли-бы рисовать. Но мы отвлеклись отъ Ветилуи...

Да, это не ариѳметика, которую можно доказать. Это не просто истина. И это не красивость. Вѣдь и взято чисто нравственное... нѣтъ, я ошибся и совсѣмъ ошибся — взято именно не нравственное, а *святое: чистота, цѣломудріе!* Скажемъ-ли мы, что «цѣломудріе» принадлежитъ къ категоріи «нравственныхъ» явленій? Нѣтъ, оно принадлежитъ къ категоріи божественныхъ явленій. Какъ «мозгъ» есть родникъ діалектики Платона, метафизики Аристотеля, идей Канта, такъ полъ и разныя его градаціи, его комбинаціи, переплетенія, смѣси суть вообще таинственный родникъ характерно особливыхъ идеаловъ, къ которымъ однимъ приложима категорія святости.

И онъ-же есть родникъ *одушевленія.*

Ромео и Юлія, дѣти, помирили Монтекки и Капулетти, чего не могли сдѣлать старики и не умѣли министры. Какъ они могущественны, эти дѣти, — потому что *любятъ.* Я вамъ приведу одинъ опытъ, который вы можете провѣрить въ умѣ. Пусть влюбленный идетъ на свиданіе... далеко, очень далеко. Онъ никогда *не заснетъ* на дорогѣ, какъ-бы ни было далеко и трудно; скорѣй ужъ онъ умретъ отъ утомленія. Такимъ образомъ любовь снимаетъ *усталость* съ души и въ этомъ дѣйствіе ея подобно музыкѣ. Въ обоихъ есть безсмертное начало, и именно, какъ двигатель. Поэтому я рѣшаюсь сказать, что любовь есть часть всемірнаго одушевленія, и полъ въ насъ разумѣется, въ *душѣ* своей, но затѣмъ отражено и въ своей физіологіи, есть клокъ въ насъ «души міра». Отсюда странность пола. Вы знаете метафизическую аксіому, изъ которой нѣтъ исключеній, что большее не можетъ выйти изъ меньшаго, и единица, не сложившись съ другою единицею, не можетъ произвести *2*, тѣмъ паче *13*. Но посмотрите-же на полъ, и удивитесь въ немъ океану премудрости и чудесъ: это есть безконечная индивидуальность, въ противоположность *Ивану, Петру* — конечнымъ индивидуальностямъ. Вотъ передъ нами «причина», которая производитъ «тьмы темъ» «послѣдствій», нарушая ариѳметику, логику и метафизику (земли), т. е. сверхъ-земная вещь, сверхъестественная, начало *мета*-физики въ томъ смыслѣ, что она расторгаетъ границы физики. До того это очевидно, что никто не станетъ съ этимъ спорить. Но для меня дорого то, что «святое тѣло» исходитъ отсюда. Рафаэль есть только одинъ живописецъ, который не смутно влекся, но кистью уловилъ и далъ намъ ощутить святое тѣло. Что же онъ рисовалъ? Младенца, т. е. недавно *рожденнаго*, только-что рожденнаго, близкаго къ рожденію. Біографія его такъ хорошо извѣстна, что мы и отдаленно не можемъ подозрѣвать здѣсь его подчиненія духовенству и не можемъ въ немъ видѣть иллюстратора къ трудамъ нашего или какого-нибудь западнаго Филарета. Нѣтъ, онъ былъ оригиналенъ, онъ былъ *самъ* и *одинъ*. Не знаю, какъ кто, а я нахожу въ этомъ мистическомъ сліяніи тѣла и духа величайшую отраду. Для меня природа одушевлена Богомъ, а Богъ... *живъ, жизненъ*, Онъ — *мой* Господь! Отвлеченность теизма, ариѳметика теизма падаетъ, но теизмъ, какъ волнующая меня святость, — она вотъ передо мною, и у меня есть образъ для молитвы, поводъ для молитвы. И наконецъ я радуюсь, что источникъ моей жизни на землѣ — небесенъ, что я есмь на землѣ небесное существо, только частью «персти» во мнѣ тяготѣющій долу. Всѣ мысли и все міросозерцаніе отрадно. Вы разовьете дальше мои мысли, и можетъ быть поправите меня въ выраженіяхъ. Я боюсь ошибиться не въ мысли (этого я именно не боюсь), но очень боюсь быть худымъ художникомъ своей правильной мысли. Мы всѣ можемъ *чувствовать* «Ветилую», но вотъ мы взяли кисть: какъ мы безсильны! То-же въ философіи: какъ можно чувствовать истину; но когда она не логическаго порядка, а скорѣе *пластическаго*, и относится къ божескимъ въ мірѣ чертамъ, — какъ ее выразить? уловить перомъ? Я покрайней мѣрѣ такъ неумѣлъ въ этой сферѣ, что много разъ мнѣ приходило на мысль: да отъ того художники и бросаютъ кисть, а писатели перо, неудовлетворенные, раздраженные, что вѣдь въ самомъ дѣлѣ средства рисовки и слова суть пассивны, стихійны, въ высшей степени зе́мны, и между тѣмъ бьющееся въ нихъ, въ краскахъ живописца и строкахъ писателя, въ данномъ случаѣ — метафизично. Я не боюсь за свое *подлежащее* (то, о *чемъ* говорю), но всегда боюсь за *сказуемое* за мой *языкъ*, мой *жаргонъ*. Vale.

В. Розановъ.

10 сент. 99 г.

Общество поощренія «художествъ».

I.

Дѣтскій садъ.

„А Петя вупъ!—
И пальчикъ въ ротъ.“
(Степка-Растрепка).

Нѣкоторые дѣтскіе журналы завели на своихъ страницахъ крайне интересный отдѣлъ «Почтовый ящикъ». Юные подписчики печатаютъ тамъ свои письма, полныя самаго животрепещущаго содержанія. Иногда читаешь письмо такого рода: «Милая редакція, какъ мнѣ назвать мою канарейку?» Редакція любезно совѣтуетъ окрестить канарейку именемъ «Кикй». Или же юный писатель дѣлится своей радостью, и извѣщаетъ своихъ сверстниковъ-читателей, что «аистъ принесъ ему новаго братца Петю», что̀ вызываетъ особенное сочувствіе у редакціи, которая уже запоситъ новорожденнаго Петю въ число своихъ подписчиковъ.

Этотъ «Почтовый ящикъ» придаетъ журналу милый оттѣнокъ чего-то безпритязательнаго, и, перелистывая страницы его, такъ и чувствуешь запахъ дѣтскихъ пелепокъ.

Этотъ-же ароматъ вѣетъ и отъ толстаго журнала «Искусство и художественная промышленность». Папаша-редакторъ мило рѣзвится съ дѣтками-читателями. Кажется, точно сидишь въ Александровскомъ скверѣ и видишь, какъ какая-нибудь маленькая дѣвочка подходитъ къ другой и съ книксеномъ говоритъ: «дѣвочка, хотите играть въ пятнашки?»

Спачала фельетонистъ журнала г. Изгой, выросшій на молокѣ Стасова и Селиванова, кричитъ «ау! ау! откликнитесь г-да художники!» и дѣтки радостно откликаются, печатая на страницахъ гостепріимнаго журнала, какъ зовутъ ихъ канарейку.

Затѣмъ, къ новому году заботливая редакція посылаетъ своимъ читателямъ по цвѣтной бумажкѣ отъ карамелекъ съ надписью: «съ новымъ годомъ, съ новымъ счастіемъ!», а къ Пасхѣ счастливая дѣтвора получаетъ въ подарокъ отъ редакціи двадцать четыре пасхальныхъ яичка «въ краскахъ».

Заручившись популярностью дѣтишекъ, педагогъ-редакторъ идетъ еще дальше, и разсылаетъ своимъ воспитанникамъ цѣлый вопросный листъ, съ просьбой отвѣтить, чего хотятъ отъ журнала юные подписчики, а главное — «какъ поднять подписку въ провинціи». Читатели обратили вниманіе только на предложеніе высказаться о перемѣнахъ въ изданіи. Чего, чего они только не желаютъ! Кто проситъ прислать ему лошадку, кто велосипедъ, а одна изъ подписчицъ, маленькая Лиза, попросила «дорогую редакцію» прислать ей «братца».

Редакція добросовѣстно разсортировала всѣ письма подписчиковъ, и съ результатами этой сортировки ознакомила читателей въ № 11 своего журнала.

Не знаемъ, остались-ли довольны сообщеніемъ редакціи юные подписчики, — думаемъ, что они въ немъ ничего не поняли, такъ какъ и люди взрослые съ большимъ трудомъ добрались до скрытаго смысла скучнаго «рапорта». Но мы съ удовольствіемъ поможемъ этимъ юнцамъ и готовы объяснить имъ, что всѣ перемѣны въ изданіи сводятся, главнымъ образомъ, къ двумъ пунктамъ: цѣна на журналъ будетъ увеличена на 1/3, и художественно-промышленный отдѣлъ журнала будетъ сокращенъ. Оно и понятно: Обществу поощренія художествъ, имѣющему свой музей прикладного искусства и свою школу художественной промышленности, не для чего помѣщать на своихъ страницахъ ни работъ питомцевъ школы, ни сокровищъ музея: это слишкомъ скучно для маленькихъ Лизы и Пети. Дѣтямъ гораздо интереснѣе и полезнѣе ночной шкафикъ г-на Ропета и «chaise percée» по мотивамъ, заимствованнымъ у «Чуди и Мери».

Впрочемъ, для дѣтокъ редакція приготовила маленькіе сюрпризы. Въ первомъ номерѣ *второго* года появится продолженіе статьи г-на Собки, которую авторъ такъ удачно началъ въ первомъ номерѣ *перваго* года, но почему-то не докончилъ, не смотря на то, что дѣти читали ее почти съ такимъ же интересомъ, какъ и «Шесть недѣль на воздушномъ шарѣ» Жюля Верна. Кромѣ того, говорятъ, всѣмъ подписчикамъ будутъ безвозмездно доставлены: дѣвочкамъ — картинки для раскрашиванія, а мальчикамъ — игрушечныя пушки.

II

Лекторъ и фонарь.

Общество поощренія *художествъ* разослало пригласительные билеты на «Періодическое собраніе по художественнымъ вопросамъ». Билеты эти, отпечатанные не безъ нѣкотораго *декадентскаго* шика на продолговатыхъ бумажкахъ, гласили, что

«Октября *1-го дня* 1899 года, въ 8 часовъ веч. имѣетъ быть сдѣлано сообщеніе г-мъ Н. Ѳ. Селивановымъ о Веласкецѣ съ туманными картинами *на экранъ при помощи волшебнаго фонаря*».

Билеты были украшены портретомъ виновника торжества, подъ каковымъ слѣдуетъ понимать не Н. Селиванова, а Д. Веласкеца.

Составленная въ столь торжественномъ стилѣ *инвитація* насъ крайне заинтриговала: что новаго намъ сообщитъ о Веласкецѣ Селивановъ, художественно-критическіе взгляды котораго намъ давно знакомы по фельетонамъ «С.-Петерб. Вѣдом.»

Какъ мы уже замѣтили, рефератъ г. Селиванова состоялся «при помощи волшебнаго фонаря».

Фонарь тутъ оказался благодѣтельнымъ и даже спасительнымъ помощникомъ безпомощнаго референта.

Фонарь и лекторъ!

Сколько между ними было общаго!

Оба они старались, оба они пыхтѣли, оба смѣшили публику!

Изложимъ въ немногихъ свободныхъ чертахъ картину этой безподобной лекціи.

Звонокъ... Еще звонокъ... Электричество тухнетъ. Въ залѣ водворяется мракъ. Волшебный фонарь начинаетъ зловѣще шипѣть. Опять звонокъ... На экранѣ появляется какое-то блуждающее, грязное пятно, имѣющее изобразить, по словамъ лектора, одинъ изъ геніальнѣйшихъ портретовъ Веласкеца. И въ самомъ дѣлѣ, на экранѣ начинаютъ выдѣляться мутныя очертанія какой-то фигуры, торчащей шиворотъ на выворотъ. Лекторъ, ни мало, повидимому, не смущенный столь неожиданнымъ обстоятельствомъ съ пафосомъ разражается такого рода восклицаніями: «Посмотрите на лицо, оно — живое! Посмотрите на глаза, они мигаютъ, они дышатъ!..»

Иллюзія полная. Фигура на экранѣ не только мигаетъ, она дрыгаетъ.

Ораторъ продолжаетъ: «Посмотрите на капли пота на бородѣ!.. Посмотрите сюда!.. Посмотрите туда! Какъ это изящно! Какое благородство!»

Можно было подумать, что передъ нами служитель паноптикума, демонстрирующій восковыя фигуры!

Слѣдуетъ, впрочемъ, сознаться, что иногда нашъ лекторъ пускался и въ болѣе пространныя сужденія, причемъ, для прикрытія недостаточности самыхъ элементарныхъ познаній по исторіи искусства, онъ не стѣснялся прибѣгать къ совершенно безграмотнымъ опредѣленіямъ вродѣ: «Рибейрой были *продѣланы* всѣ статьи уложенія о наказаніяхъ», или «Зурбаранъ былъ художникъ *ему обратный*», или «Филиппъ IV *самъ* ему (Веласкецу) позпровалъ».

Порой, начавъ предложеніе и затрудняясь логически его закончить, лекторъ, какъ утопающій, хватался за звонокъ и торжественно начиналъ предвозвѣщать появленіе новаго шедевра, который затѣмъ непослушно выползалъ на экранѣ въ видѣ гигантски-увеличенной инфузоріи.

И опять въ темной залѣ раздавалось: «смотрите здѣсь, смотрите тамъ!»

Лучше всего, однако, былъ конецъ лекціи. Послѣ нѣсколькихъ, не лишенныхъ глубокаго философскаго значенія, словъ о томъ, что правда, во всѣхъ ея проявленіяхъ, есть, была и будетъ не что иное, какъ истина, что Веласкецъ любилъ правду и, слѣдовательно, дорожилъ истиной, лекторъ, наконецъ, провозгласилъ покойному испанскому художнику «вѣчную память»!

Вотъ какого рода чествованіе происходило октября *1-го дня* въ стѣнахъ Общества поощренія *художествъ*.

Устроители этого курьезнаго вечера не могутъ въ данномъ случаѣ даже оправдаться тѣмъ, что ошиблись въ своемъ избранникѣ. Г. Селивановъ уже давно и довольно прочно установилъ за собою репутацію самаго бездарнаго въ мірѣ критика. Его пустое фразерство давно уже оцѣнено по достоинству. Что за охота была испробовать его-же лекторское дарованіе?

Мы надѣемся, впрочемъ, что гомерическій провалъ г. Селиванова въ качествѣ истолкователя значенія Веласкеца послужитъ почтеннымъ заправиламъ Общества полезнымъ урокомъ на будущее время.

Иначе, подобныя торжественныя чествованія памяти великихъ дѣятелей пріобрѣтаютъ характеръ слишкомъ шаловливый, что едва-ли можетъ отвѣчать воззрѣніямъ на искусство почтенныхъ старичковъ, поощряющихъ художества.

Силэнъ.

Замѣтки.

= 2-го октября скончался Петръ Петровичъ Соколовъ на 78-мъ году жизни. Еще въ 40-хъ годахъ, когда умирала Венеціановская школа, забытая благодаря увлеченію Брюлловскимъ фейерверкомъ, когда сладенькіе жанрики Штернберга и Чернышева находили себѣ толпу поклонниковъ, уже тогда Петръ Соколовъ своимъ бодрымъ и свѣжимъ талантомъ, своимъ искреннимъ и правдивымъ отношеніемъ къ жизни и природѣ выгодно отличался отъ современныхъ ему художниковъ.

Съ тѣхъ поръ онъ не отступалъ отъ усвоенныхъ имъ взглядовъ на значеніе искусства. Задѣв-

шая многихъ, долголѣтняя борьба обличительнаго реализма съ эпигонами академіи совершенно не отразилась на его творчествѣ.

Страстный охотникъ, настоящій типъ истинно русскаго человѣка, восторженно любящій родную природу съ ея скромнымъ, порою угрюмымъ характеромъ, онъ неустанно воплощалъ въ своихъ мастерскихъ акварелях типичныя стороны русскаго пейзажа и русскаго быта.

Онъ слишкомъ извѣстенъ, чтобы стоило дѣлать сухой перечень его выдающихся работъ. Замѣтимъ лишь, что за послѣдніе годы въ средѣ художниковъ къ П. Соколову было отношеніе, какъ къ чему-то очень «маститому», «извѣстному», но уже потерявшему часть своей прелести, значенія и свѣжести. Среди необъятнаго моря пошлости, диллетантизма, некультурности и затхлости, которыя царятъ въ огромномъ большинствѣ нашихъ художественныхъ обществъ, Петръ Соколовъ до послѣднихъ дней оставался моложе молодыхъ и свѣжѣе тѣхъ, которые годились ему во внуки и правнуки.

= Смерть Сегантини — незамѣнимая утрата для итальянской живописи. Среди мишурной заурядности современныхъ потомковъ Леонардо его талантъ блисталъ особенно ярко. Сегантини справедливо сравниваютъ съ Милэ. Дѣйствительно, онъ находился подъ обаяніемъ этого великаго мастера, но о какомъ-либо подражаніи здѣсь не можетъ быть и рѣчи. Подобно Милэ, Сегантини вышелъ изъ народа и всю свою жизнь оставался крестьяниномъ-художникомъ, влюбленнымъ въ тихую поэзію природы и въ красоту полевыхъ работъ. Здѣсь особенно ярко проявляется сродство міровоззрѣнія и нѣкоторое сходство въ пріемахъ творчества итальянскаго художника съ знаменитыми Барбизонцами. Но въ то время какъ послѣдніе брали по большей части сюжетомъ своихъ работъ плоскія равнины и лѣса сѣверной Франціи, Сегантини съ особой любовью изображалъ родныя ему горы.

Едва-ли мы ошибемся, если скажемъ, что Сегантини единственный художникъ, придавшій альпійскому пейзажу,— пріобрѣвшему благодаря послѣдователямъ когда-то знаменитаго Калама столь олеографически слащавый характеръ, — присущую ему величественную красоту и благородство. Этотъ Граубюнденскій мужикъ, со всей непосредственностью своей художественной натуры, постигъ тайну любимыхъ имъ снѣжныхъ вершинъ и горныхъ пастбищъ, гдѣ бродятъ тощія стада съ одичалымъ пастухомъ.

Въ его картинахъ ярко отражается своеобразная жизнь крестьянскаго населенія на фонѣ эпически спокойной природы.

Джіованни Сегантини родился въ 1858 году въ Арко (Итальянская Швейцарія), гдѣ и провелъ большую часть своей жизни. Единственнымъ произведеніемъ Сегантини, видѣннымъ нами въ Петербургѣ, была его большая картина, выставленная на итальянской выставкѣ 1898 года. Картина эта, носившая названіе «Двѣ матери», была единственнымъ украшеніемъ всей выставки, и, конечно, вызвала возмущеніе публики.

= В ъ январѣ будущаго, 1900-го года редакція журнала «Міръ Искусства» устраиваетъ вторую выставку картинъ въ залахъ музея бар. Штиглица. На этотъ разъ выставка будетъ составлена исключительно изъ произведеній русскихъ художниковъ, какъ-то И. Рѣпина, Сѣрова, Левитана, Нестерова, А. Васнецова, К. Коровина, А. Бенуа, Якунчиковой, Врубеля, Головина, Малютина, Сомова, Лансере, Бакста, Досѣкина и др. На выставкѣ будетъ небольшой отдѣлъ картинъ старыхъ русскихъ художниковъ, Левицкаго, Боровиковскаго, Брюллова, Кипренскаго и др., любезно предоставленныхъ для выставки нѣсколькими петербургскими коллекціонерами.

= Какъ объявили газеты, почтеннѣйшее Общество поощренія художествъ устраиваетъ въ нынѣшнемъ сезонѣ выставку австро-венгерскихъ художниковъ. Каждый знаетъ, что при нѣкоторомъ умѣніи можно устроить выставку нѣмецкихъ, французскихъ, голландскихъ, даже американскихъ художниковъ, но всякій, кто хоть разъ побывалъ за границей на какой-нибудь международной выставкѣ, поймете всю нелѣпость организаціи австро-венгерской выставки, по той простой причинѣ, что такого, австро-венгерскаго, искусства не существуетъ и что австрійскій отдѣлъ на любой выставкѣ представляетъ самый жалкій, случайный и разношерстный сборъ всякихъ бездарныхъ произведеній.

Гораздо интереснѣе, впрочемъ, другая новость, что то же изобрѣтательное Общество рѣшило на будущій годъ устроить выставку Черногорскихъ художниковъ и пополнить ее скульторами княжества Монакскаго.

= По почину г. Кондратенко, въ залѣ Музея Штиглица открылась выставка картинъ, сборъ съ которой предназначенъ на сооруженіе памятника Пушкина. На выставкѣ имѣются произведенія такихъ художниковъ, какъ Айвазовскій, Маковскій, Шрейберъ, Сейтгофъ, Галкинъ и др.

Словомъ, все сильное, талантливое, молодое и смѣлое, чѣмъ богато наше родное искусство, выступило здѣсь въ бой за независимость своихъ эстетическихъ требованій и за признаніе своихъ высокихъ идеаловъ!

Публика валитъ валомъ.

Ходятъ даже слухи, что въ виду такихъ блестящихъ результатовъ, памятникъ знаменитаго поэта будетъ весь вылитъ изъ чистаго золота.

= Русское Музыкальное Общество выпустило объявленіе о Симфоническихъ собраніяхъ на предстоящій сезонъ. Какъ и всегда, программа эта не блещетъ ни новизной, ни интересомъ, ни особенной серьезностью. Все объявленное, или уже слышано десятки разъ, или представляетъ, такія сомнительнаго интереса, новинки, какъ произведенія гг. Безекирскаго, Гольмана, Млынарскаго, Гофмана и др. Какая-то неотрясаемая пыль лежитъ на почтенномъ обществѣ, и пока дирекція будетъ состоять изъ лицъ, причастныхъ къ «музыкальному міру» только потому, что они могутъ сыграть въ четыре руки увертюру изъ «Цампы» — до тѣхъ поръ ждать перемѣнъ нечего. Вся разница будетъ заключаться въ томъ, что въ прошломъ году былъ выписанъ изъ-за границы солистъ на валторнѣ, въ нынѣшнемъ году на контрбасѣ, а въ будущемъ, вѣроятно,—на турецкомъ барабанѣ.

= Если судить не по результатамъ, а по отношенію къ дѣлу, то надо отдать полную справедливость, что программа Русскихъ симфоническихъ концертовъ всегда составляется крайне заманчиво. Каждый разъ встрѣчается въ ней что-нибудь молодое, новое. Слѣдуетъ даже сказать болѣе того: только въ этихъ концертахъ и можно найти отголосокъ творчества нашихъ начинающихъ композиторовъ. Хотя фактически собранія эти не вполнѣ отвѣчаютъ намѣченной цѣли, такъ какъ большей частью они довольно скучны, но устроители тутъ не причемъ! Послѣдняя, только-что появившаяся программа подтверждаетъ высказанное мнѣніе: она обѣщаетъ много новыхъ вещей такихъ музыкантовъ, какъ Римскій-Корсаковъ, Глазуновъ, Гречаниновъ, Корещенко и др.

= Съ нынѣшняго года въ руководствѣ школою Антона Ашбе (Ant. Azbe) въ Мюнхенѣ принимаетъ участіе русскій художникъ И. Грабарь.

= Вышелъ изъ печати второй выпускъ «Исторіи живописи въ XIX вѣкѣ» проф. Мутера. Выпускъ этотъ гораздо удачнѣе перваго въ смыслѣ воспроизведенія иллюстрацій. Въ послѣднихъ нѣтъ болѣе той черноты и тяжести, которая была въ первой книжкѣ. Вообще замѣтно, что издатели относятся съ большимъ вниманіемъ къ предпринятому труду. Въ частности, можно, пожалуй, пожалѣть, что нѣкоторыя крайне важныя иллюстраціи, какъ, напр., «Ладья Данте» Делакруа, или «Плотъ Медузы» Жерико помѣщены не на отдѣльныхъ листахъ и не въ бо̀льшемъ размѣрѣ.

= По поводу новаго перевода «Парсифаля» г. Чешихинымъ, «Новое Время» (№ 8473) замѣчаетъ, что передать по-русски особенности языка Вагнера крайне трудно, потому что, «начиная съ Нибелунговъ, Вагнеръ становился все изысканнѣе въ своихъ выраженіяхъ. Порою *стиль Вагнера совершенно граничитъ съ декадентствомъ;* подъ предлогомъ поисковъ за поэтическими и новыми оборотами рѣчи онъ становится прямо смѣшнымъ». Мы совершенно согласны съ «Нов. Временемъ» и находимъ, что нетолько либретто Вагнеровскихъ оперъ, но и самая музыка его кажется декадентской рядомъ съ такими шедеврами, какъ напр. «Забава Путятишна» — «текстъ Буренина, музыка М. Иванова».

Что-же касается вообще до русскихъ переводовъ Вагнера, то они оставляютъ желать многаго. Въ особенности плохъ переводъ г. Званцова, онъ не только искажаетъ смыслъ Вагнеровскаго текста, но и неудобенъ для пѣнія.

= По слухамъ, директоръ музея въ Гаагѣ проф. Бредіусъ открылъ въ одной изъ амстердамскихъ церквей картину Рембрандта, изображающую портретъ молодого человѣка.

= $^{11}/_{23}$ октября въ Мюнхенѣ происходилъ аукціонъ картинъ извѣстной коллекціи Шубарта. Въ продажу поступило 102 произведенія, въ числѣ которыхъ особенно обращаютъ на себя вниманіе картина Рубенса «Діана послѣ купанья», портреты Луки Кранаха и Кристофа Амбергера, а также многочисленные пейзажи и жанры голландской школы. Въ цѣляхъ ознакомленія съ коллекціей Шубарта, наслѣдники его издали иллюстрированный каталогъ этой галлереи, въ которомъ всѣ лучшіе экземпляры коллекціи воспроизведены въ геліогравюрахъ. Изданіе отличается замѣчательной роскошью. Императорскій Эрмитажъ пріобрѣлъ на этомъ аукціонѣ двѣ картины фламандской школы: 1) Gillis van Conningsloo (1544—1607) «пейзажъ съ Латоной, окруженной ликійскими крестьянами»; 2) Hendrik met de Bles (1480—1521). «Бѣгство въ Египетъ». Кромѣ этихъ картинъ Эрмитажемъ пріобрѣтено въ Петербургѣ любопытное произведеніе голландскаго художника Paulus Moreelse (1571—1638) изображающее «Рыцаря (Тангейзера?) въ гротѣ Венеры».

= Въ субботу 9-го октября закончилась серія изъ трехъ квартетныхъ вечеровъ, дававшихся артистами Его Выс. Герцога Мекленбургскаго.

Исполнители — люди молодые, старательные и съ хорошей музыкальной тренировкой. Не знаемъ, какіе они солисты, но совмѣстная игра ихъ отличается стройной ровностью, заботливымъ вниманіемъ къ ритмическимъ и динамическимъ оттѣнкамъ исполняемой композиціи и, что еще пріятнѣе, отсутствіемъ у каждаго изъ нихъ явно выраженнаго желанія выдѣляться изъ ensemble'я.

Въ общемъ, молодой квартетъ производитъ настолько пріятное впечатлѣніе, что не хотѣлось бы даже говорить о нѣкоторыхъ, замѣченныхъ нами, въ сущности маловажныхъ недостаткахъ. Не всѣ, конечно, пумера изъ репертуара трехъ вечеровъ прошли одинаково гладко, но едва-ли это и требуется отъ исполнителей, еще не доведшихъ долголѣтней, односторонней практикой свою игру до безстрастнаго автоматизма.

Гораздо большее значеніе, на нашъ взглядъ, имѣетъ то довольно странное и едва понятное обстоятельство, что наилучшимъ, наиболѣе старательнымъ оказывалось исполненіе самыхъ слабыхъ въ музыкальномъ отношеніи піесъ программы. Чѣмъ безсодержательнѣе была композиція, тѣмъ большимъ совершенствомъ отличалось исполненіе ея. Приторно сладкое andante изъ C-moll'наго квартета Рубинштейна, и полный безпадежной банальности квартетъ (A-moll) г. Арепскаго, уснащенный флажолетами, пиццикато и прочими приправами дешевой музыкальной кухни, съ мелодическимъ содержаніемъ, подобраннымъ у пиршественнаго стола незабвеннаго Лукулла-Чайковскаго, такія художественно незначительныя вещи были исполнены юными и способными музыкантами не только съ виртуознымъ совершенствомъ, что никогда въ упрекъ не ставится, но съ какимъ-то трепетнымъ благоговѣніемъ. Подобное отношеніе къ исполняемымъ произведеніямъ, конечно, въ высшей степени похвально, но лишь въ томъ случаѣ, когда произведенія того дѣйствительно заслуживаютъ.

Итакъ, немного больше художественной разборчивости, немного меньше стремленія съиграть на «бисъ» — и нашимъ молодымъ квартетистамъ не трудно будетъ установить за собою репутацію лучшихъ у насъ исполнителей камерной музыки.

Вѣдь, въ самомъ дѣлѣ, давно уже ни для кого не составляетъ секрета, что премьерствующій у насъ квартетъ изъ старыхъ профессоровъ консерваторіи успѣхомъ своимъ у публики обязанъ болѣе благодарнымъ воспоминаніямъ объ ихъ долголѣтней виртуозно-педагогической дѣятельности, чѣмъ пріятнымъ впечатлѣніямъ, получаемымъ отъ ихъ совмѣстной игры.

= Добросовѣстные рецензенты очень обстоятельно разсказали читателямъ содержаніе комедіи Пинеро, «Вторая жена» шедшей въ первый разъ 15-го октября. Одно только странно: всѣ газеты различно описываютъ трагическую кончину несчастной «Второй жены». «Новое Время» (№ 8491) пишетъ: «выстрѣломъ изъ револьвера — бѣдная «Вторая жена» убиваетъ себя наповалъ. «Новости» же (№ 286) сообщаютъ, что она «отравилась», а хорошо освѣдомленная «Петербурская газета» (№ 284) категорично заявляетъ, что героиня «выбросилась изъ окна». Кому вѣрить? Или можетъ быть рецензенты «не досидѣли» до послѣдняго дѣйствія?

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 27-го октября 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

Le «**Monde Artiste**» («Mir Iskousstva») a pour but exclusif de favoriser le développement de **l'Art moderne russe** dans ses manifestations **purement esthétiques,** aussi bien que dans son **application á l'Industrie.**

Nos efforts tendront surtout vers l'annoblissement du goût dans toutes les branches de l'art national.

Nous accueillerons de préférence toute oeuvre qui, temcignant d'un réel talent, nous ouvrira des perspectives d'avenir, nous révélera une idée neuve, un sentiment frais.

La Rédaction s'est assurée du concours de nos jeunes artistes qui travailleront spécialement pour la Revue.

Quant á la partie rétrospective elle se composera d'oeuvres russes anciennes, fort peu connues encore et dont les qualités artistiques présentent pourtant un grand intérêt d'actualité.

La Revue parait en livraisous bimensuelles, format in 4º Chaque numéro contient 20 illustrations (autotypies) et plusieurs planches hors texte (eaux-fortes, héliogravures, phototypies chromo-lithographies etc.).

Abonnement annuel:

France — 40 fr.; Angleterre £ 1.7 s.; Allemagne — M. 33.

On s'abonne chez **Floury** Paris 1, Boulevard des Capucines. **Behr,** Berlin NW 7 — Unter den Linden, 47. **Littauer,** Muenchen **2,** Odeons Platz. **M. O. Wolff,** St. Pétersbourg 18, Gostiny Dvor.

„LE MONDE ARTISTE".

Numéro 21 et 22.

St.-Pétersbourg, 1899.

SOMMAIRE

TEXTE:

M. Morold. Réponse à quelques questions (trad. de l'allemand).
P. Pertzow. La mort de Pouchkine.
Max Liebermann. Degas (trad. de l'allemand).
Chronique:
A. Benois. L'Expositon des élèves de l'Académie des Beaux-Arts.
M. Maeterlink. Le tragique quotidien (Le Trésor des Humbles).
A. Worotnikow. Les dernières fouilles à Pompée.
B. Weniaminow. Les Vandales. I. Le Musée de la Societé de l'Encouragement des Beaux-Arts. II. Le Musée Roumiantzeff à Moscou.
Silène. Causerie.
Renseignements. Notices.

ILLUSTRATIONS:

S. **Malioutine.** Frontispice. — **C. Korowine.** L'Aurore boréale.— **C. Korowine et B-on Klodt. Quatre panneaux décoratifs pour l'Exposition Internationale de Paris en 1900.** (p. p. 147—149.) Rampe en bois pour **la section du Nord de l'Exposition Internationale de Paris en 1900.**—**C. Korowine.** Deux panneaux décoratifs pour l'Exposition de Nijni-Novgorod en 1896. — **C. Korowine et B-on Klodt. Quatre panneaux pour l'Exposition Internationale de Paris en 1900** (p. p. 150—153.) — **C. Korowine.** Portrait. Le ruisseau. Vignette. Etude. Idylle (gal. Trétiakow). Portrait. Espagnoles. **Quatre projets pour la section d'Art Industriel à l'Exposition Internationale de Paris en 1900.** (p. p. 160—161.) Hammerfest. — **J. F. Millet** (1814—1875). Bergère. Dessin. Berger (gal. Botkine. Moscou). Charbonnières (gal. Trétiakow). Meules de foin (gal. Rodokonaki. St. Pétersbourg). Ramasseuses de bois sec (gal. Koucheleff. St. Pétersbourg). Dessin.—**G. Segantini.** 4 reproductions. **Ancienne èglise russe. Clocher d'une ancienne église á Yaroslaw.** — **Th. Heine.** Cul de lampe.

HORS TEXTE:

C. Korowine. En hiver (Hèliogravure).
M. Jakountchikow. Paysage (Lithographie originale).
Autotypies de **Meysenbach** et **Riffarth** (Berlin) et de **Hoppé** (St. Pétersbourg).
Phototypies de **C. Fischer** (Moscou).

Princesse Ténicheff
et *S. Mamontow,*
éditeurs,
S. Diaghilew,
rédacteur en chef.

ОГЛАВЛЕНІЕ

№ 21—22, 1899 г.

М. Морольдъ. — Отвѣтъ на нѣкоторые вопросы (перев. съ нѣмецк.).

П. Перцовъ. — Смерть Пушкина.

Максъ Либерманъ. — Дегасъ (перев. съ нѣмецк.).

Художественная хроника:

А. Бенуа. — Ученическая выставка.

М. Метерлинкъ. — Повседневный трагизмъ.

А. Воротниковъ. — Послѣднія открытія въ Помпеѣ.

Б. Веньяминовъ. — Вандалы. I. Музей Общества Поощренія Художествъ. II. Румянцевскій Музей.

Силэнъ. — I. Все о томъ-же Обществѣ Поощренія. II. Музыкальная артель.

Свѣдѣнія. Замѣтки. Объявленія.

Иллюстраціи. **С. Малютинъ.** Заставка. — **К. Коровинъ.** Сѣверное сіяніе. — **К. Коровинъ и Бар. Клодтъ.** Четыре декоративныя панно для Парижской выставки 1900 г. — **Деревянная рѣшетка** для сѣвернаго отдѣла Парижской выст. 1900 г. — **К. Коровинъ.** Два декоративныя панно для Нижегородской выст. 1896 г. — **К. Коровинъ и Бар. Клодтъ.** Четыре панно для Парижской выст. 1900 г. — **К. Коровинъ.** Портретъ. Ручей. Виньетка. Этюдъ. Сѣверная идиллія (нах. въ Третьяковск. галл.). Портретъ. Испанки. Четыре проэкта кустарнаго отдѣла Парижской выставки 1900 г. Гаммерфестъ.—**Ж. Миллэ** (1814—1875 г.). Пастушка. Рисунокъ. Пастухъ (галл. П. Д. Боткина въ Москвѣ). Угольщицы (Третьяковск. галл. въ Москвѣ). Стога сѣна (Колл. Родоканаки въ СПБ.). Собираніе хвороста (Галл. гр. Кушелева-Безбородко въ СПБ.).—Въ полѣ. **Дж. Сегантини** († окт. 1899 г.) Въ горахъ, на пастбищѣ. Зимнее утро. Пахари.—**Церковь Благовѣщенія въ Юрьевѣ-Польскомъ.**—**Колокольня церкви Никиты Муч. въ Ярославлѣ.** — **Т. Гейне.** Виньетка.

Приложенія. **К. Коровинъ.** Зимой (геліогравюра). **М. Якунчикова.** Пейзажъ (оригинальная литографія).

Обложка работы **К. Коровина.**

Геліогравюра и автотипіи исполнены у **Мейзенбаха и Риффарта** въ Берлинѣ. Литографія у **И. Кадушина** въ СПБ. Цинкографіи у **Э. Гоппе** въ СПБ.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

ОТВѢТЪ НА НѢКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ.

Съ неутомимымъ постоянствомъ средній человѣкъ повторяетъ одно и то-же: „развѣ это настоящее искусство то, чѣмъ занимается наша молодежь? Тѣ немногіе изъ нихъ, у которыхъ есть талантъ, злоупотребляютъ имъ, другіе же маскируютъ свою бездарность разными нелѣпыми выходками. Я признаю, что у васъ, молодыхъ, есть кой-какія новшества, которыя прежде были неизвѣстны, и которыя представляютъ интересъ, но ваша проповѣдь свободы отъ всякаго принужденія дала дорогу глупой заносчивости и безсмысленному безвкусію. Молодежь отлично понимаетъ, что ей нечего теперь стараться и работать, что она можетъ себѣ все позволить. Чѣмъ поверхностнѣе что-нибудь намазано, тѣмъ лучше. Строгій рисунокъ и тщательная работа — слишкомъ отзываются „академіей“. благодаря этому попадаютъ на ваши выставки „сецессіонистовъ“ и въ ваши „декадентскіе“ журналы самыя сумасшедшія вещи, такъ что когда ихъ видишь, то невольно себя спрашиваешь: что это,—бездарная мазня или насмѣшка? Какъ можетъ тотъ, кто проповѣдуетъ расцвѣтъ, наслаждаться явнымъ упадкомъ современнаго искусства?“

На этотъ вопросъ не трудно отвѣтить. Совершенно вѣрно, что всякимъ переворотомъ въ искусствѣ пользуются въ первое время менѣе одаренные художники. Перенимая нѣкоторыя внѣшнія черты новаго направленія, они, по крайней мѣрѣ, привлекаютъ на себя общее вниманіе, и могутъ даже удостоиться одобренія, которое иначе никогда бы не выпало на ихъ долю. Если новое направленіе стоитъ за полную свободу отъ всякихъ внѣшнихъ формъ, то естественно, что этимъ самымъ любой мазилка можетъ притязать на признаніе его „оригинальныхъ“ произведеній.

Особенно это легко, пока еще нѣтъ установившейся оцѣнки новаго направленія, пока еще равноправно царствуетъ „pro и contra“, ликованіе и возмущеніе. При такихъ условіяхъ какой-нибудь художникъ можетъ въ безумномъ ослѣпленіи или съ сознательнымъ презрѣніемъ крикнуть толпѣ: „вы меня еще не поняли, но берегитесь! Я — геній будущаго!“ И если и не всѣ, то кто-нибудь все-таки повѣритъ.

Но я собственно не вижу въ этомъ большого вреда. Главное, нужно быть осторожнымъ. Въ такое время, когда бездарность можетъ прослыть геніемъ, настоящій геній можетъ быть легко принятъ за бездарность. Какъ вчера это было съ бёклиномъ, такъ завтра или сегодня это можетъ случиться съ какимъ-нибудь новымъ мастеромъ, чьи работы и замыслы слишкомъ отличаются отъ вчерашнихъ, чтобъ быть сразу понятыми. Каждый разъ, когда мы видимъ что-нибудь необычайное и чудесное, мы должны сейчасъ же выяснить себѣ, необычайно-ли это само по себѣ, или только для насъ. Можетъ быть, тѣ, кто восторгаются передъ этимъ необычайнымъ, — глупцы, а можетъ быть и первозванные ученики новаго Евангелія. Даже геній и тотъ производитъ въ началѣ только десять.... не геніевъ, а передовыхъ борцовъ. Изъ десяти образуется сто, тысяча поклонниковъ, и наконецъ весь свѣтъ начинаетъ признавать генія. Поэтому надо быть осторожнымъ. И когда у насъ рябитъ въ глазахъ на „сецессіонистскихъ“ выставкахъ, когда намъ кажется, что нарушены всѣ требованія перспективы и оптики, что нарушены всѣ законы красоты, — кто знаетъ, можетъ быть это — новое возрожденіе, можетъ быть въ одинъ прекрасный день пелена спадетъ съ нашихъ глазъ и мы будемъ *умѣть* видѣть.

К. Коровинъ. Сѣверное сіяніе. (Декоративное панно для Нижегородской выставки 1896 г.).

Конечно, сто шансовъ противъ одного, что плоская посредственность пролѣзетъ, подъ маской фальшиваго оригинальничанія, въ число лучшихъ и достойнѣйшихъ, и что въ этой борьбѣ за новое искусство на нѣкоторое время побѣдителемъ останется не настоящее дарованіе, а утонченная ловкость и наглая дерзость. Но въ этомъ пунктѣ новое искусство мало отличается отъ стараго. Раньше господствовала одна, общепринятая манера, благодаря которой всякой посредственности тоже было раздолье. Кто выдолбилъ свое ремесло, тотъ считался мастеромъ и могъ учить своему ремеслу и другихъ, за что онъ получалъ званіе „профессора“. Враговъ посредственности должно было возмущать ея торжество. Но въ этомъ пунктѣ, во всякомъ случаѣ, есть разница между

К. Коровинъ и Бар. Клодтъ.
Декоративныя панно
для Парижской
выставки 1900 г.

К. Коровинъ и Бар. Клодтъ. Декоративное панно для Парижской выставки 1900 г.

старымъ временемъ и нынѣшнимъ, или, лучше сказать, между вчерашнимъ днемъ и послѣзавтрашнимъ (такъ какъ сегодня и завтра — переходное состояніе). Прежде бѣдность замысла и шаблонъ были чѣмъ-то священнымъ, такъ что смѣлый и геніальный человѣкъ не могъ имѣть надежды сдѣлаться профессоромъ, тогда какъ теперь именно отвергается всякая условная систематичность, и посредственность можетъ пробиться впередъ благодаря злоупотребленію дозволенной всѣмъ свободой. Прежде ловкій фразеръ могъ даже пріобрѣсть нѣкоторое историческое значеніе, а сегодня онъ можетъ имѣть лишь преходящій, модный успѣхъ. Мода же можетъ смутить на время каждаго, но имѣть продолжительное значеніе она не въ состояніи. Въ худшемъ случаѣ одна мода смѣняется другой, въ общемъ же ходѣ развитія она не играетъ никакой роли. Отъ вторженія моды искусство никогда не было защищено, — всего менѣе въ то время, когда строгія правила и холодящая дисциплина угнетали насъ съ такой силой, что мы готовы были во всякомъ незначительномъ отступленіи отъ традицій видѣть проявленіе таланта, и часто не замѣчали, что такіе пріемы лишь прикрывали внутреннюю пустоту. Надо надѣяться, что принципъ современнаго искусства, — правдивость во что бы то ни стало, даже вопреки установившимся правиламъ, — постепенно пріучитъ нашъ глазъ отличать настоящее отъ фальшиваго. Если намъ ежедневно придется оцѣнивать новыя формы и новыя проявленія внутренняго міра художника, то мы поневолѣ должны будемъ отдѣлаться отъ предвзятаго и достигнемъ того, что геній не будетъ больше терпѣть несправедливыхъ гоненій, а модные паяцы подвергнутся строгому преслѣдованію.

Деревянная рѣшетка для сѣвернаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

Чѣмъ эксцентричнѣе пріемы художниковъ, чѣмъ чаще они насъ приводятъ въ удивленіе, тѣмъ скорѣе нашъ физическій и духовный глазъ привыкнетъ схватывать чрезъ внѣшнюю

К. Коровинъ и Бар. Клодтъ. Декоративное панно для Парижской выставки 1900 г.

оболочку самую сущность художественнаго произведенія, и тѣмъ легче будемъ мы сохранять самообладаніе среди всей этой массы странныхъ образовъ и необычныхъ для насъ картинъ.

Но есть еще одно большое преимущество, которое соединено съ незначительными недостатками принципа абсолютной свободы въ искусствѣ. А именно, эта свобода предоставляетъ и небольшому таланту широкую, прежде для него недоступную, арену дѣятельности. Всѣ тѣ, кто прежде долженъ былъ приносить себя въ жертву господствующему направленію, кто не былъ въ состояніи рѣшать излюбленныя тогда „классическія“ и монументальныя задачи, всѣ тѣ, кому хотѣлось сказать свое слово, не умѣщавшееся въ рамки традиціи и школы, всѣ они получили, наконецъ, возможность развивать свои способности: они могутъ и должны теперь сказать то, что волнуетъ ихъ душу. Можетъ быть, теперь изъ нихъ выйдутъ, если и не великіе мастера, то все-таки интересные и пріятные художники, художественная дѣятельность которыхъ обогатитъ искусство. *Таланты больше не дрожжаютъ.* Это, пожалуй, самое большое завоеваніе новаго направленія. Но предположимъ даже, что мы, дѣйствительно, живемъ во времена художественнаго упадка, когда особенно чувствуется недостатокъ великой, *настоящей* традиціи, — тогда намъ остается только радоваться, что

К. Коровинъ. Декоративное панно для Нижегородской выставки 1896 г.

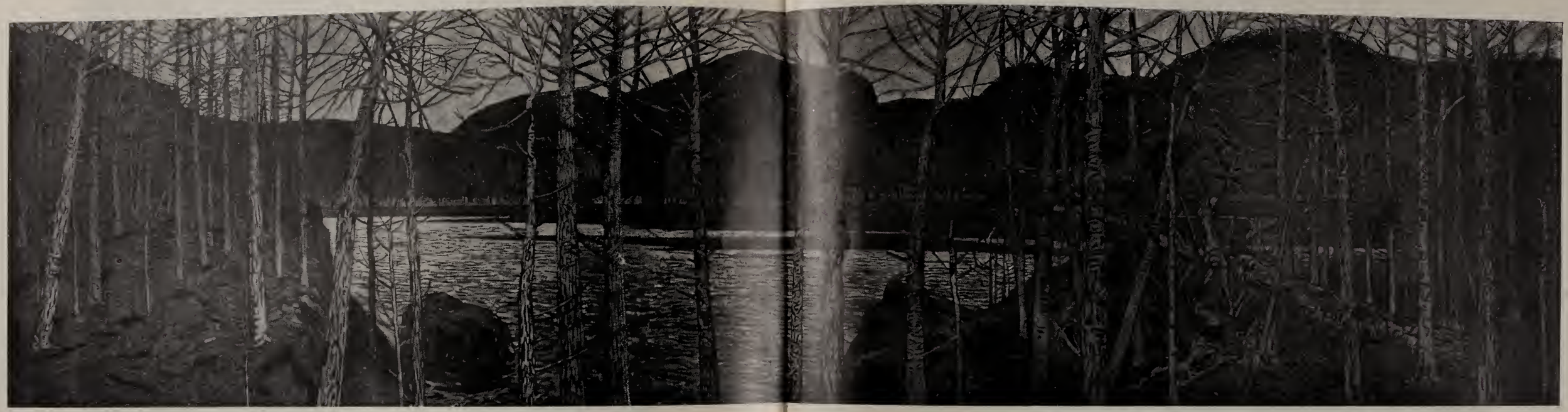
К. Коровинъ. Декоративное панно. (Нижегородская выставка 1896 г.).

нѣтъ никакой *фальшивой* традиціи, которая препятствовала-бы отдѣльнымъ, единичнымъ усиліямъ. Каждый теперь пробиваетъ себѣ самъ дорогу, которую такъ трудно найти, и, взамѣнъ монументальныхъ, историческихъ картинъ, мы можемъ наслаждаться пестрымъ разнообразіемъ произведеній скромныхъ художественныхъ силъ.

К. Коровинъ и Бар. Клодтъ. Декоративное панно для среднеазіатскаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

Настоящее искусство — думаютъ тѣ, кто говоритъ объ упадкѣ— проявляетъ вѣчно единый идеалъ красоты; искусство старыхъ мастеровъ не можетъ состариться. Прекрасно, но въ такомъ случаѣ намъ нечего постоянно возвращаться къ старикамъ. Оставимъ ихъ спокойно „проявлять вѣчные идеалы красоты“, и не будемъ мучительно стараться походить на нихъ, потому что мы отлично знаемъ, что это напрасныя усилія; лучше обратимся, въ сознаніи на-

К. Коровинъ и Бар. Клодтъ.
Декоративныя панно
для Сѣвернаго
отдѣла Парижской
выставки 1900 г.



К. КОРОВИНЪ и бар. КЛОДТЪ.
Декоративное панно
для Сибирскаго отдѣла
Парижской выставки
1900 г.

шихъ малыхъ силъ, къ тѣмъ областямъ творчества, для которыхъ не были созданы старые мастера. Современная жизнь требуетъ художественнаго украшенія. Выберемъ въ громадной массѣ новыхъ, самостоятельныхъ задачъ, предъявляемыхъ намъ современною жизнью, тѣ, которыя не были разрѣшены старымъ искусствомъ, которыя наиболѣе подходятъ къ нашей индивидуальности и къ нашей способности выражаться, и будемъ радостно и беззаботно работать. Тогда мы навѣрное сдѣлаемъ что-нибудь такое, чего намъ не придется стыдиться и что вполнѣ разрѣшитъ поставленную нами задачу. Какъ бы ни было ограничено дарованіе художника, оно всегда можетъ себя оправдать и найти себѣ примѣненіе.

Современная свобода искусства такимъ образомъ вполнѣ отвѣчаетъ столь яркому субъективизму нашего времени; искусство получило возможность извлекать изъ глубинъ всѣ сокровища жизни и заставлять повсюду блестѣть красоту, которою наполненъ міръ: вмѣсто одного большого источника свѣта — тысячекратное свѣтопреломленіе! Неужели есть кто-нибудь, кто не пожелаетъ радоваться этой игрѣ цвѣтовъ?

К. Коровинъ. Портретъ.

Кто внимательно слѣдитъ за современными художественными явленіями, тотъ не удивится никакимъ „страннымъ выходкамъ“; тотъ пойметъ, что все то, что ему сперва казалось необычнымъ, есть лишь передача чисто-субъективнаго настроенія. Фальшивое ученіе о „вѣчныхъ правилахъ красоты“ насъ настолько пріучило не признавать въ искусствѣ ничего чисто-личнаго и случайнаго, что намъ теперь очень трудно признать право существованія за чисто-субъективнымъ воспріятіемъ и изображеніемъ: мы сейчасъ-же возводимъ случайное въ типичное. Какъ часто, когда художникъ сдѣлаетъ попытку передать новое сочетаніе красоты, новую игру свѣтотѣни, публика немилосердно кричитъ: „этотъ сумасшедшій рисуетъ синія деревья!“ или: „развѣ бываетъ у женщины зеленое тѣло?“ и т. д.

К. КОРОВИНЪ.
ЗИМОЙ.

К. Коровинъ.
Ручей.

Но вѣдь художникъ вовсе и не хотѣлъ дѣлать деревья синими, а женское тѣло зеленымъ. Одинъ разъ онъ подмѣтилъ у нѣкоторыхъ деревьевъ синій отливъ и былъ пораженъ его своеобразной красотой; другой разъ онъ видѣлъ игру зеленаго свѣта на женскомъ тѣлѣ и былъ заинтересованъ такимъ эффектомъ. Изъ этихъ впечатлѣній онъ сдѣлалъ картину. Завтра онъ будетъ дѣлать уже другія картины, и ни отъ кого не потребуетъ, чтобы ему подражали. Надо съ особой настойчивостью повторять, что въ современномъ искусствѣ нѣтъ шаблоновъ, и въ особенности шаблона „странныхъ выходокъ".

Максъ Морольдъ.

СМЕРТЬ ПУШКИНА

Когда въ маѣ мѣсяцѣ „Міръ Искусства“ напечаталъ „трезвую“, хотя для Пушкина ни въ чемъ, казалось бы, не обидную статью г. Розанова, она произвела впечатлѣніе скандала. „Другъ! какъ ты вошелъ сюда не въ брачной одеждѣ?“

К. Коровинъ. Этюдъ.

Юбилейныя статьи пишутся, конечно, не такъ. *Какъ* онѣ пишутся—намъ показали г. Шляпкинъ, г. Полевой, г. Евг. Соловьевъ и многое множество другихъ. Показали (на свой фасонъ) и наши либералы, въ сотый разъ устами г. Якушкина, г. Мякотина и г. Гриневича постаравшіеся подкрасить Пушкина „подъ цвѣтъ“ своего лагеря. „Другъ декабристовъ...“, „хранившій гордые идеалы свободы...“; мечта „гражданскаго протеста всегда жила въ душѣ Пушкина...“, „только увлеченіе эстетикой мѣшало ему сдѣлаться достойнымъ своего призванья...“. Однимъ словомъ, „поучись еще немного“ Пушкинъ либеральнымъ вокабуламъ — и онъ выросъ бы, кто знаетъ?—въ самого „великаго сатирика“ Салтыкова-Щедрина. Писаревъ былъ прямъ и смѣлъ — онъ откровенно выбрасывалъ „неподходящаго“ Пушкина за окошко. Современные „мыслящіе реалисты“ стали нерѣшительны и лицемѣрны — и на свой образецъ дѣлаютъ изъ Пушкина (какъ г. Якушкинъ) какого-то Конрада Валленрода, тайно носившаго въ душѣ, вопреки своимъ явнымъ стихамъ, „ихъ“ либеральное настроеніе. Любопытная черта—это лицемѣріе современныхъ либераловъ: явный признакъ „вырожденія“. Но объ этомъ когда-нибудь въ другой разъ.

Обыкновенныя, не ехидныя, а, напротивъ, мило-наивныя статьи о Пушкинѣ пишутся такъ: „Пушкинъ былъ великій поэтъ...“ (развитію этой богатой мысли посвящается первая страница);

К. Коровинъ. Сѣверная идиллія.

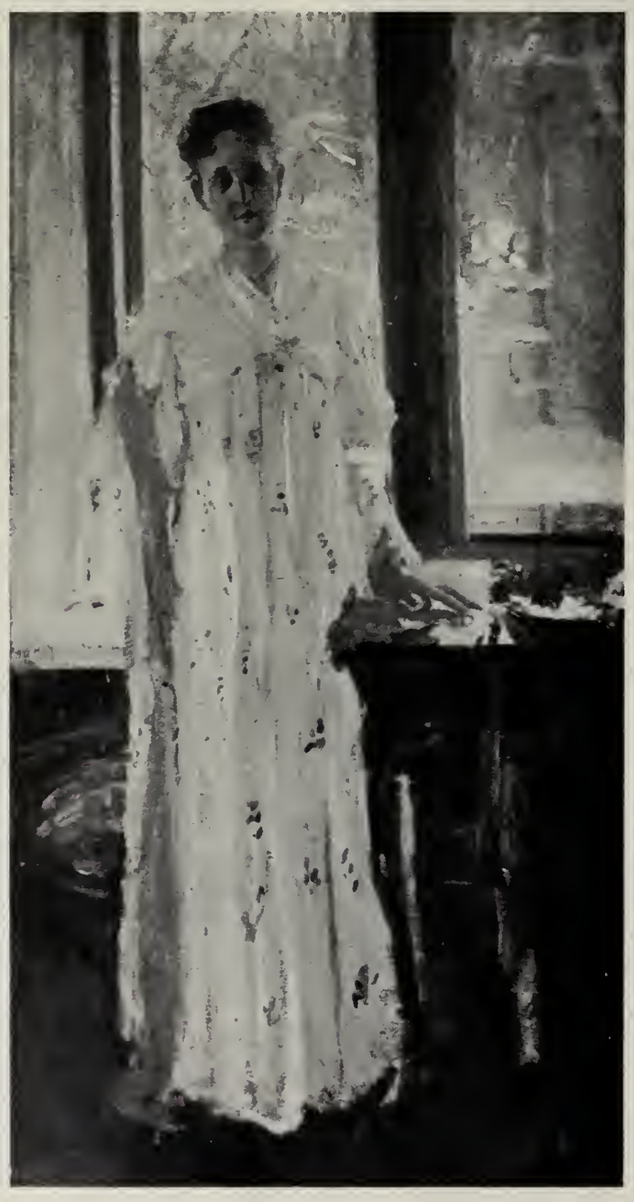
„но, кромѣ того, онъ былъ и народный поэтъ...“ (двѣ страницы); „онъ удивительно откликался на народные идеалы...“ (цитируется „бородинская годовщина“ и „Клеветникамъ Россіи“); „подъ его перомъ... виноватъ! — подъ его геніальнымъ перомъ ожила наша сѣдая старина“ (лѣтописецъ Пименъ); „онъ воспѣлъ могучаго преобразователя Россіи“ (цитаты); „но онъ понималъ и душу русской женщины...“ (Татьяна); „послѣ долгаго увлеченья байронизмомъ онъ вернулся духовно на родину...“ (обязательно и неизбѣжно цитируются стихи „Художникъ-варваръ кистью сонной..., безъ которыхъ не обошлась, кажется, ни одна юбилейная статья); „удивительно высоко понималъ Пушкинъ свое призванье...“ („Поэту“, „Памятникъ“); „подъ конецъ его жизни въ немъ совершался, очевидно, глубокій переломъ, приведшій его къ высокимъ религіознымъ идеаламъ...“ (обязательно цитируется „Отцы-пустынники и жены непорочны...“, не взирая на то, что это слабое переложеніе великолѣпной молитвы стоитъ особнякомъ среди послѣднихъ произведеній Пушкина, столь-же мало схожихъ съ нимъ по настроенію, какъ несравненно болѣе вдохновенный „Пророкъ“ со своими сверстниками — стихотвореніями 1826 года). Въ концѣ концовъ два печатныхъ листа наполнены.

И оду ужъ его тисненью предаютъ,
И въ одѣ ужъ его намъ ваксу продаютъ...

А если не продаютъ, то очень жаль. О, друзья мои — юбилейные критики — какъ

хорошо, что на свѣтѣ были бѣлинскій и Аполлонъ Григорьевъ! И что бы вы стали дѣлать, если-бъ ихъ не было?

Право, читая юбилейную литературу, я оцѣнилъ знаменитое сальтомортале г. Владиміра Соловьева—его „Судьбу Пушкина“. Нѣтъ, какъ хотите, это было оригинально — этотъ Пушкинъ, который „пошелъ-бы на Аѳонъ“ замаливать убійство Дантеса, если-бъ ему удалось-таки его подстрѣлить, — и этотъ великолѣпный выстрѣлъ, направленный „матеріально“ въ Дантеса, но убившій „духовнымъ рикошетомъ“ самого поэта, — это было оригинально.



К. Коровинъ. Портретъ.

Г. Соловьева въ-литературѣ, можно сказать, растерзали на кусочки, но это просто наша боязнь самобытности.

И притомъ, вѣдь, въ самомъ дѣлѣ можетъ возникнуть вопросъ: точно-ли Пушкинъ не виноватъ въ „судьбѣ Пушкина?“ Мнѣ все кажется, что г. Влад. Соловьевъ вѣрно поставилъ вопросъ и только рѣшилъ его ужъ слишкомъ юридически. Подвелъ такія-то и такія-то статьи своего кодекса „Оправданіе добра“ и засудилъ человѣка за непринятіе ихъ въ соображеніе и руководство. Съ нимъ это и вообще часто случается. Во всякомъ случаѣ дуэль Пушкина, да и всѣ обстоятельства послѣднихъ лѣтъ его жизни, какъ-то невольно влекутъ къ себѣ общественную мысль и она все не можетъ придти относительно ихъ къ твердому и установившемуся взгляду. Большинство, конечно, перефразируетъ лермонтовскій памфлетъ и сво-

дитъ все къ „надменнымъ потомкамъ извѣстной подлостью прославленныхъ отцовъ“ (кстати, не слишкомъ-ли ужъ бранчливы эти стихи для стиховъ, особенно считающихся геніальными?) Но такъ-ли это? Вѣроятно не совсѣмъ, если возможенъ сталъ даже прыжокъ г. Соловьева. Да и неужели „подлецы“ такъ неопреодолимо сильны въ борьбѣ противъ великихъ людей?

Конечно, тутъ не обошлось безъ подлецовъ. Это настолько ясно, что не требуетъ доказательствъ. Но вопросъ именно въ томъ: почему послѣдніе оказались сильны? Неужели такое огромное мистическое явленіе, какъ творчество Пушкина, могло быть оборвано, потому что этого захотѣли Геккернъ, бенкендорфъ, великосвѣтскія старухи? Меня не удивляетъ, что такъ могутъ думать юбилейные авторы или наши „мыслящіе реалисты“, но, съ другой стороны, я понимаю, что г. Влад. Соловьевъ, подумавъ объ этомъ, захотѣлъ выпрыгнуть изъ окна.

Мнѣ кажется, во всѣхъ бесѣдахъ о дуэли Пушкина — вообще о пушкинской катастрофѣ — дѣлается та ошибка, что принимаются въ разсчетъ только два дѣйствующихъ лица драмы: самъ поэтъ и его убійца. блескъ геніальной личности точно ослѣпляетъ всѣхъ, кто къ ней подходитъ, и взглядъ немедленно отворачивается отъ нея, чтобы, найдя въ тѣни, у ея ногъ, крошечнаго Дантеса, заклеймить его еще лишній разъ новымъ проклятіемъ.

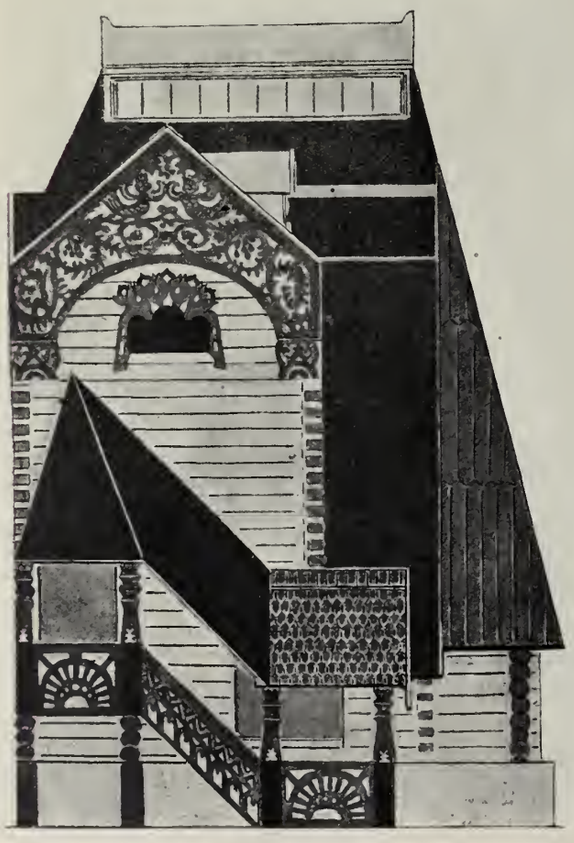
К. Коровинъ. Испанки.

Конечно, то зло, которое онъ всѣмъ намъ сдѣлалъ и будетъ дѣлать до окончанія русской исторіи, оправдываетъ наши чувства, но, я думаю, что у этого „цареубійцы“ имѣется свое оправданіе. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ обязанъ былъ онъ, иностранецъ, знать, кого онъ убиваетъ, когда даже теперь иностранцы, особенно наши друзья, соотечественники Дантеса, почти не знаютъ, что такое Пушкинъ, а при его жизни не знало этого и большинство русскихъ? И, наконецъ, въ дѣлѣ личной обиды возможно-ли требовать (да еще отъ молодого гвардейскаго офицера 30-хъ годовъ) подчиненія отвлеченному принципу уваженія къ генію? На бумагѣ можно много писать объ этомъ — въ жизни этого не бываетъ.

Вопросъ здѣсь въ томъ: какъ могли сойтись въ качествѣ смертельныхъ противниковъ Пушкинъ и... Дантесъ? Мнѣ кажется, что при его рѣшеніи напрасно забываютъ третье, и въ сущности главное, лицо драмы — жену Пушкина. Вотъ о комъ можно по истинѣ пожалѣть. Каждый укоръ Дантесу былъ отчасти укоромъ и ей, не считая непосредственно направленныхъ по ея адресу. Когда въ „Запискахъ Смирновой“ жена поэта была изображена недалекой, тщеславной и буржуазной дамой, всѣ иронизировали надъ ней и никто не задался вопросомъ: почему Н. Н. Гончарова обязана была быть иной, чѣмъ тысячи ея сверстницъ, чѣмъ вообще „средняя женщина“ того времени и того общества? Потому, что ее выбралъ Пушкинъ? Но вѣдь *онъ* выбралъ *ее*, *а не она его.*

Въ этомъ — центръ вопроса Мистическая вина Пушкина заключалась въ томъ, что въ дѣлѣ своей женитьбы онъ руководствовался только личнымъ чувствомъ, совершенно не заботясь о чувствѣ, (т. е. о личности) своей жены. Что это такъ —

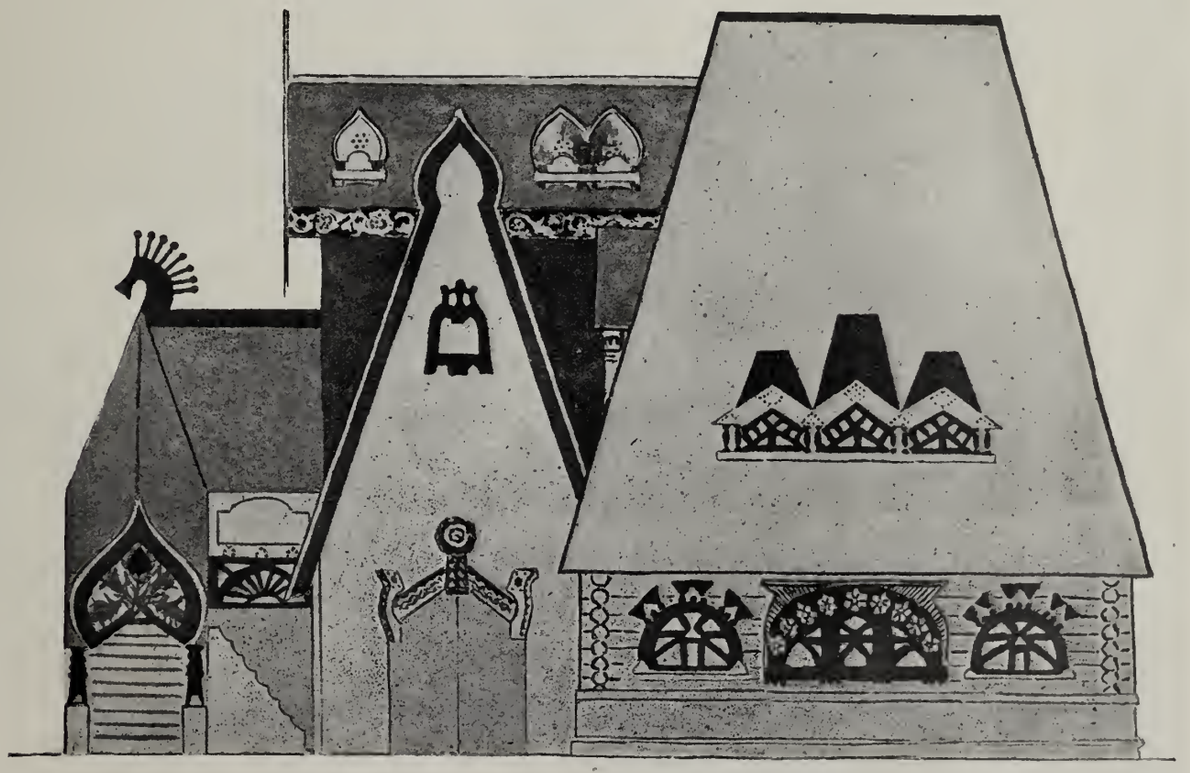
К. Коровинъ. Проэктъ кустарнаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.



К. Коровинъ. Проэктъ кустарнаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

К. Коровинъ. Проэктъ кустарнаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

доказываютъ неопровержимо, помимо всѣхъ воспоминаній, собственныя письма Пушкина. Ихъ очень не мѣшаетъ знать тому, кто хочетъ разгадать его „судьбу". Въ этихъ письмахъ, сперва адресованныхъ его будущей тещѣ, а послѣ, съ ея разрѣшенія, самой невѣстѣ, передъ нами проходитъ картина самаго шаблоннаго, въ духѣ того времени, свѣтскаго „сватовства". Сперва поэту было отказано, такъ какъ „партія" была признана неподходящей. Потомъ дано условное согласіе. Потомъ, послѣ долгихъ колебаній и проволочекъ, вызванныхъ отчасти холерой, бракъ состоялся. Сама невѣста все время остается на заднемъ планѣ — она пассивно принимаетъ ухаживанья, пассивно даетъ согласіе, пассивно поддерживаетъ рѣдкую и скудную переписку съ женихомъ.



К. Коровинъ. Проэктъ кустарнаго отдѣла Парижской выставки 1900 г.

„Огончарованный“ Пушкинъ и благоразумные родители невѣсты — вотъ активныя лица исторіи. Самъ поэтъ чувствовалъ, что не все гарантируетъ его счастье. Князю Вяземскому онъ пишетъ: „сказывалъ ты Катеринѣ Алексѣевнѣ (Карамзиной) о моей помолвкѣ? Я увѣренъ въ ея участіи, но передай мнѣ ея слова: они нужны моему сердцу, и теперь не совсѣмъ счастливому.“ Такъ смутно искалъ онъ какой-то опоры у постороннихъ людей. Его тревожило предчувствіе его судьбы. Своей будущей тещѣ онъ пишетъ (въ январѣ 1830 г.) съ полнымъ сознаніемъ своего положенія: „привычка и положительное сближеніе одно могло бы развить привязанность вашей дочери ко мнѣ. Я надѣюсь пріобрѣсти ея расположеніе современемъ, но во мнѣ нѣтъ ничего, чѣмъ бы я могъ ей нравиться. Въ согласіи ея отдать мнѣ руку я буду видѣть лишь безмолвное доказательство ея сердечнаго равнодушія. Но когда окружающая ее атмосфера наполнится восторгами, поклоненіями и соблазнами, сохранитъ-ли она это невозмутимое равнодушіе? Молодой дамѣ станутъ внушать съ видомъ сожалѣнія, что лишь несчастный рокъ помѣшалъ ей вступить въ болѣе равный бракъ, въ бракъ болѣе ея достойный и блестящій. Можетъ быть, искренность этихъ сожалѣній будетъ иногда сомнительна, но ей они должны представляться несомнѣнными. Не начнетъ-ли она тогда сама сожалѣть о сдѣланномъ шагѣ? Не будетъ-ли она смотрѣть на меня, какъ на помѣху, какъ на обманщика-похитителя? Не почувствуетъ-ли отвращеніе ко мнѣ? богъ свидѣтель, что я готовъ умереть за нее; но умереть затѣмъ, чтобы оставить ее блестящей вдовой, свободной въ выборѣ завтра, эта мысль — адъ“.

К. Коровинъ
Гаммерфестъ.
Сѣверное
сіяніе.

Неправда-ли, что эти строки даже страшно читать, — до такой степени точно предсказана въ нихъ „судьба Пушкина“ — предсказана даже со всѣми ея подробностями: съ бальными успѣхами жены, съ Дантесомъ, съ „нашептываніями“ Геккерна и съ дуэлью. Очевидно, поэтъ зналъ, на что онъ шелъ, но и тутъ, вмѣсто искренней мысли о положеніи „невозмутимо-равнодушной“ жены, — внезапная вспышка ревности въ послѣднихъ строкахъ. Его любовь была чи-

сто чувственной страстью. Она и сказывается такой во всѣхъ его письмахъ къ друзьямъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что рѣшительный отказъ родителей Н. Н. Гончаровой не привелъ-бы Пушкина къ катастрофѣ (какъ привела женитьба). Уже при нѣкоторой затяжкѣ предварительныхъ формальностей онъ пишетъ Плетневу: „дѣла будущей тещи моей разстроены; свадьба моя отлагается день ото дня далѣе. Между тѣмъ я хладѣю,

Ж. Миллэ. (1814—1875 г.). Пастушка.

думаю о заботахъ женатаго человѣка, о прелести холостой жизни". Послѣ, съ перемѣной обстоятельствъ, онъ всячески старается придать этимъ строкамъ случайный характеръ, но онѣ ясно говорятъ все о томъ-же, чисто-личномъ характерѣ чувства поэта.

Итакъ, ясно сознавая, что невѣста къ нему равнодушна, что, какъ мужъ, онъ не дастъ *нужнаго ей* счастья (вѣдь не геніальныхъ стиховъ ей отъ него было нужно, какъ намъ, читателямъ,—эти стихи только мѣшали ей), онъ все-же не поколебался пожертво-

ватъ ею для себя. Семь лѣтъ спустя „фатумъ“ сказалъ: „Мнѣ отмщеніе — и Азъ воздамъ“.

Для самой Гончаровой (восемнадцатилѣтней барышни), очевидно, какъ для „бѣдной Тани“, „всѣ были жребіи равны“ — но не *уже* равны, а *еще* равны. Ея Онѣгинъ еще могъ и долженъ былъ придти. былъ-ли имъ Дантесъ, т. е. любила-ли она его,— вопросъ второстепенный. Во всякомъ случаѣ, она тогда не оборвала его ухаживанья, какъ, конечно, съумѣла-бы оборвать, если-бъ за ней сталъ ухаживать — ну хоть дѣдушка Крыловъ, т. е. ухаживатель совершенно неинтересный. И можемъ-ли мы винить ее? Мы все смотримъ глазами „читателей“, мы все упрекаемъ „равнодушную“, въ сущности съ самаго начала несчастную въ бракѣ, обыкновенную женщину: не умѣла оцѣнить необыкновеннаго мужа. Ну, да,—какъ поэтъ, онъ былъ геній, но въ ежедневности семейной жизни эта геніальность была не при чемъ и, насколько сказывалась, могла лишь затруднять эту жизнь. Для насъ существуетъ только великій поэтъ Пушкинъ,— для Гончаровой былъ живой человѣкъ А. С. Пушкинъ, во всемъ ей понятномъ („карьера и фортуна“) не совсѣмъ удачливый и занятый чѣмъ-то ей чуждымъ и страннымъ, какъ въ сущности, вѣдь, и теперь, и всегда была чужда поэзія большинству людей, даже до юбилейныхъ критиковъ включительно.

Я припоминаю интересный разсказъ, переданный мнѣ лицомъ, служившимъ въ 50-хъ годахъ въ Новгородѣ и знакомымъ тамъ съ семьей тогдашняго новгородскаго губернатора Л. Жена послѣдняго — та самая, о которой, какъ о женщинѣ выдающагося ума, пишетъ такъ интересно Герценъ въ четвертой части „былого и думъ“,—была очень дружна съ Н. Н. Пушкиной, тогда уже Ланской. Мой знакомый однажды спросилъ ее:

Ж. Миллэ. (1814—1875 г.). Рисунокъ.

Ж. Миллэ.
(1814—1875 г.).
Пастухъ.
(Галл. П. Д. Боткина
въ Москвѣ).

какъ рѣшилась вдова Пушкина промѣнять свою фамилію на другую и тѣмъ какъ-бы измѣнить памяти мужа, что уже тогда возбуждало негодованіе поклонниковъ поэта.

„Она очень счастлива со своимъ вторымъ мужемъ, отвѣтила г-жа Л., — „счастливѣе, чѣмъ съ первымъ, и я не знаю, въ чемъ обвинять ее".

Я думаю, что въ этихъ словахъ больше пониманія жизни, чѣмъ въ *литературной* иронiи Смирновой. Мы вообще слишкомъ литературничаемъ вокругъ этого вопроса.

Земной характеръ трагедiи Пушкина выступаетъ особенно ярко при сравненiи ея съ „судьбой Лермонтова". Въ пушкинской катастрофѣ все, выражаясь языкомъ философiи, „феноменальнo" — легкомысленная жена, враждебные вельможи, свѣтскiя сплетни. Это — оскорбленiе, идущее со стороны людей.

И сердцу вновь наноситъ хладный свѣтъ
Неотразимыя обиды...

Въ дуэли и судьбѣ Лермонтова все „нуменальнo" — здѣсь нѣтъ никакихъ посредствующихъ дѣятелей драмы. Великiй человѣкъ бросаетъ свою жизнь зря, изъ-за пустяковъ, для удовольствiя пріятеля, безъ всякой видимой причины. Это почти замаскированное самоубiйство. Причина здѣсь — внутренняя: тоже оскорбленiе поэта, но оскорбленiе, идущее не отъ людей...

Придетъ-ли вѣстникъ избавленья
Открыть мнѣ жизни назначенье,
Цѣль упованiй и страстей?

Ж. Миллэ. (1814—1875 г.). Уголыщицы. (Третьяковская галл. въ Москвѣ).

Повѣдать, что мнѣ Богъ готовилъ,
Зачѣмъ такъ горько прекословилъ
Надеждамъ юности моей?

. . . . . .

Но я безъ страха жду довременный конецъ—
Давно пора мнѣ міръ увидѣть новый.

И онъ ушелъ изъ того міра, „скучныя пѣсни“ котораго не были въ силахъ заглушить въ его памяти „звуковъ небесъ“. Вотъ безпримѣсный, чистый трагизмъ — неразрѣшимое столкновеніе генія съ жизнью. Обернитесь теперь на Пушкина: не мелки ли, *слишкомъ* мелки — по крайней мѣрѣ сейчасъ, пока живо лермонтовское впечатлѣніе — всѣ эти свѣтскія сплетни и анонимные пасквили? Чтобы заинтересоваться ими и войти въ трагедію поэта, вамъ надо принудить себя спуститься на землю, вмѣшаться въ свѣтскую толпу Петербурга. Какъ не видятъ безусловные панегиристы Пушкина, что въ этой печальной исторіи онъ вовсе не великій поэтъ, великій человѣкъ, а „ничтожное дитя міра“, травимое другими, пусть еще болѣе ничтожными, но и само смутно ощущающее свою неполную правоту передъ людьми-же.

Ощущеніемъ этой неправоты и объясняется вся судорожная порывистость послѣднихъ дѣйствій Пушкина. Онъ то хочетъ броситься за защитой къ Царю, то — ѣхать въ деревню; мирится съ Дантесомъ, потомъ снова ссорится, когда, казалось,

ужѣ не было къ этому поводовъ. Какой-то глупый пасквиль перевертываетъ все его существованіе. Неужели Пушкинъ, дѣйствительно, зависѣлъ отъ такихъ пустяковъ? Въ его истинныхъ интересахъ я настаиваю на другомъ объясненіи, единственно допустимомъ, если руководствоваться не грошевымъ юбилейнымъ восторгомъ, а серьезнымъ уваженіемъ къ памяти поэта. Пушкинъ былъ великій „свѣтильникъ духа“, и *только великая вина могла погасить его.*

Только эта вина сдѣлала его уязвимымъ. Ссора съ людьми — неизбѣжное условіе жизни генія и непосредственно отъ нея еще никто не погибалъ. Не погибъ и Пушкинъ до 37 лѣтъ — и не „переступи“ онъ черезъ чужую жизнь, безо всякаго трансцендентнаго для того оправданія, прожилъ-бы, вѣроятно, какъ и предсказывало ему двойственное предсказаніе, до 100 лѣтъ. Центръ катастрофы здѣсь, очевидно, не въ общихъ условіяхъ, а въ частныхъ обстоятельствахъ его біографіи. Если-бы геніи не были снабжены особой „покровительственной“ анэстезіей противъ уколовъ комариная человѣчества, не одинъ-бы не выжилъ.

И Пушкина и Лермонтова — обоихъ львовъ нашей литературы — убили, смогли убить люди-комары. Но замѣчательно, что и здѣсь впечатлѣніе получается различное: ничтожество Мартынова только усугубляетъ общее впечатлѣніе, ничтожество Дантеса — досадно. Причина, конечно, въ томъ, что въ исторіи Лермонтова личность противника не играетъ никакой роли: все дѣло въ самомъ поэтѣ, во внутренней его коллизіи; чѣмъ ничтожнѣе противникъ, тѣмъ даже рѣзче выступаетъ эта послѣдняя. У Пушкина кол-

Ж. Миллэ. (1814—1875 г.). Стога сѣна. (Колл. Родоканаки въ СПБургѣ).

Ж. Миллэ.
(1814—1875 г.).
Собираніе
хвороста
(Галл. гр. Кушелева-
Безбородко въ СПБ.).

лизія во внѣшнихъ отношеніяхъ — и мы досадуемъ на великаго поэта, который могъ попасть въ положеніе соперника Дантеса.

Лермонтовъ писалъ:

И пусть меня накажетъ Тотъ,
Кто изобрѣлъ мои мученья...

Мученья Пушкина были изобрѣтены гораздо ближе. На томъ свѣтѣ, конечно, не наказаніе ждетъ его. Напротивъ: земная Голгоѳа „мелочныхъ обидъ" — нѣтъ сомнѣнія — сняла съ него его земную вину. „Судьба Пушкина" служитъ страннымъ оправданіемъ странныхъ и въ общемъ едва-ли не слишкомъ оптимистическихъ словъ Гете: „всякая вина находитъ себѣ искупленіе на землѣ".

П. Перцовъ.

Ж. Миллэ.
(1814—1875 г.).
Въ полѣ.

Дегасъ.

I.

Съ легкомысліемъ, которое — увы, — не могу извинить даже молодостью, принялъ я предложеніе одного художественнаго журнала — написать нѣсколько строкъ о Дегасѣ. Я думалъ, что увѣренность создаетъ ораторовъ и что здравый смыслъ и пониманіе сами за себя говорятъ. Вспомнились мнѣ также и слова Лафонтэна: „Chaque stupide vache trouve son herbe“ (Всякая глупая корова находитъ настоящую траву).

Но очень скоро я замѣтилъ, что дѣло далеко не такъ просто и что я жестоко обезцѣнивалъ произведенія моихъ новыхъ товарищей, — людей пера.

Я думаю, что едва-ли есть еще другой художникъ, характеристику котораго было-бы столь-же трудно выразить словами, какъ Дегаса. Достоинства Менцеля, напримѣръ, можно доказать почти математически: умѣнье пользоваться матеріаломъ, безконечное искусство достигать въ любой техникѣ — въ рѣзьбѣ по дереву, въ литографіи, въ рисункахъ — крайнихъ предѣловъ выразительности; геніальность, съ какой онъ воспроизвелъ предъ нами вѣкъ Фридриха Великаго и воплотилъ въ 12 квадр. сантиметрахъ (иллюстраціи къ дѣяніямъ великаго монарха не должны были превышать этихъ размѣровъ) его самого и его время; ѣдкое остроуміе и неумолимая правда въ изображеніи людей, животныхъ и пейзажа; исполинскія познанія и столь-же исполинское трудолюбіе.

Дж. Сегантини.
(† Окт. 1899 г.)
Въ горахъ,
на пастбищѣ.

Ничего подобнаго нѣтъ у Дегаса. Съ исканіемъ мыслей къ нему нельзя подходить. Это чисто чувственное искусство, которое поддается не пониманію, но лишь ощущенію.

По академическимъ понятіямъ, онъ не умѣетъ ни рисовать, ни писать; вмѣсто глубокихъ философскихъ идей, онъ даетъ намъ на холстѣ жизнь танцовщицъ, модистокъ, жокеевъ — словомъ, все самое обыкновенное.

Нѣтъ у него также и какого-бы то ни было оффиціальнаго признанія. Онъ не имѣетъ ни титула, ни ордена — единственный, когда-то предложенный ему, орденъ Почетнаго Легіона, былъ отклоненъ имъ. Не можетъ онъ также, какъ покойный Мейссонье или еще живой (но давно уже *мертвый*) Жеромъ, доказать свое безсмертіе принадлежностью къ Институту — состоящему, какъ извѣстно изъ 40 „безсмертныхъ“. Еще не дальше какъ два года тому назадъ академики ходатайствовали предъ министромъ, — это было, разумѣется, во Франціи, — чтобы произведенія Дегаса не принимались въ Люксембургскій музей. И несмотря на это, едва-ли картины какого-либо живого художника оплачиваются такъ дорого, какъ картины Дегаса. Какъ въ Лондонѣ и въ Нью-Іоркѣ, такъ и въ Парижѣ и въ Берлинѣ, изъ-за его картинъ прямо дерутся и это тѣмъ болѣе кажется удивительнымъ, что никогда ни одинъ художникъ не работалъ для продажи такъ мало, какъ Дегасъ. У него нѣтъ ни одной картины, которую можно было бы назвать „миленькой законченной вещицей“.

Во всѣхъ его картинахъ проявляется высокая индивидуальность.

Дегасъ открываетъ намъ то, мимо чего мы проходимъ тысячи разъ, не замѣчая. Онъ находитъ золото въ уличной грязи. У него все интуитивно, — отсюда — такое непосредственное, поражающее впечатлѣніе. Кажется, что его картины возникли безъ

Дж. Сегантини.
(† Окт. 1899 г.).
Зимнее утро.

Дж Сегантини.
(† Окт. 1899 г.).
Пахари.

всякихъ усилій, случайно. Каждая изъ нихъ кажется первою его картиной, такъ живы онѣ и такъ много въ нихъ неподдѣльной наивности. Отсутствіе заимствованной у какого-нибудь мастера манеры, простая, безъискусственная природа, какою онъ, Дегасъ, ее видитъ, — вотъ главныя черты его произведеній.

Въ томъ заключается заслуга импрессіонистовъ — и Манэ во главѣ ихъ, — что они первые подошли къ натурѣ безъ предвзятости. Вмѣсто условной живописи Академіи съ рецептомъ для общаго колорита, свѣта и тѣни, они пытались переносить на холстъ каждый подмѣченный ими оттѣнокъ.

Школьныя прописи учили: свѣтъ долженъ быть холоденъ, тѣнь — тепла. Импрессіонисты осмѣяли это ученіе и стали писать свѣтъ и тѣнь красными, фіолетовыми или зелеными тонами, смотря по тому, гдѣ и какъ они ихъ видѣли.

Такой образъ дѣйствія, столь простой и естественный, произвелъ революцію и сознаюсь, что когда 25 лѣтъ тому назадъ я увидѣлъ первыя картины импрессіонистовъ, я не могъ въ нихъ сразу разобраться. Надо учиться смотрѣть, также какъ учатся слушать бетховена.

Уже съ юности нашъ глазъ искаженъ. Вмѣсто природы въ картинѣ, мы видимъ картину въ природѣ. „Чистѣйшій Каламъ“ при видѣ швейцарскаго озера, или „настоящій Ахенбахъ“ въ Остендэ, — вотъ восклицанія, которыя слишкомъ часто приходится слышать. Филистеръ видитъ въ картинѣ только художественный фокусъ, но не произведеніе искусства, онъ цѣнитъ только ловкость, настроеніе же ему недоступно.

Импрессіонисты возвратились къ природѣ, этой колыбели каждаго новаго теченія

Церковь Благовѣщенія въ Юрьевѣ-Польскомъ.

въ искусствѣ, — какъ это превосходно выразилъ Чуди въ своей послѣдней академической рѣчи.

Положимъ, барбизонская школа уже 30 лѣтъ тому назадъ стала смотрѣть на природу съ искреннимъ піэтизмомъ. Тѣмъ не менѣе, въ своей живописи она, вмѣстѣ съ Милле, ея выдающимся и самобытнымъ представителемъ, осталась вѣрна традиціямъ старыхъ голландцевъ. И только импрессіонисты перелили новое вино въ новые мѣхи.

Колокольня церкви Никиты Муч. въ Ярославлѣ.

Само собою разумѣется, что Дегасъ, при появленіи своемъ 30 или 40 лѣтъ тому назадъ, былъ встрѣченъ насмѣшками: вообще все личное, т. е. новое въ искусствѣ, прежде всего осмѣивается. Публикъ по вкусу только та ежедневная похлебка, къ которой она въ теченіе многихъ лѣтъ привыкла. Понятно также, что академическое искусство, которое съ теченіемъ времени стало въ своемъ родѣ художественной полиціей, было возмущено дерзкой, глумящейся надъ академическими правилами, живописью Дегаса.

Само по себѣ, слово „академическій“ — ничуть не обидное слово. Однако, мало-помалу дошло до того — и понятно, по чьей винѣ, — что ни одинъ художникъ, сколько-нибудь себя уважающій, не хочетъ быть названъ академикомъ.

Прежде ученики поступали въ мастерскія Рафаэля или Рембрандта. Это были ихъ профессора. Впослѣдствіи, изъ мастерскихъ возникли академіи, но, кажется мнѣ, что не всегда Рафаэли и Рембрандты въ нихъ были учителями.

Дегасъ вышелъ изъ академической школы и мы знаемъ, что изъ всѣхъ художниковъ онъ цѣнитъ высоко Ingres'a. Не имѣя во внѣшнемъ ни малѣйшаго сходства, оба они, въ своемъ внутреннемъ складѣ, обладаютъ нѣкоторыми общими чертами. Дегасъ — такой-же большой рисовальщикъ, какъ и Ingres, если понимать рисунокъ, какъ жизненное воспроизведеніе характерно подмѣченной натуры. Говоря казеннымъ языкомъ академіи, Ingres'овскій портретъ „Mr. Bertin“, по жизненности и правдивости,

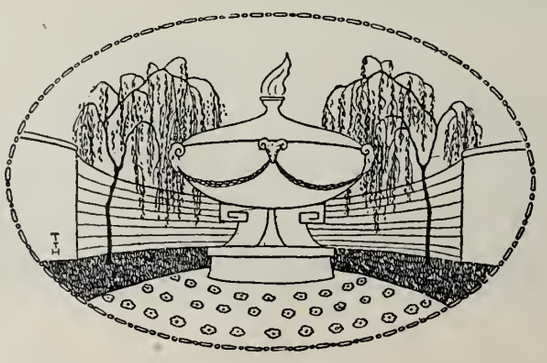
такъ-же законченъ, какъ и портретъ гр. Лепика съ двумя дочерьми работы Дегаса. Рисунокъ Дегаса — бьющій и поражающій, иногда до каррикатурности, всегда попадающій на больное мѣсто (и въ этомъ близкое родство его съ каррикатуристомъ Daumier'омъ). Онъ всегда пренебрегаетъ такъ-называемыми красивыми линіями, — каллиграфіей.

Таковы-же, какъ рисунокъ, и его краски: простыя, гордыя, полныя аристократическаго благородства. Его палитра идеально проста: нерѣдко его картина есть только „blanc et noir", разработанное до тончайшихъ нюансовъ, оживленное лишь цвѣтными складками платья балерины или ея розовымъ атласнымъ башмачкомъ.

И затѣмъ — его чутье „пространства". Разстояніе, отдаленность одного предмета отъ другого нерѣдко составляютъ содержаніе его композиціи. Линій — нѣтъ, и только, какъ и въ самой натурѣ, — пятна свѣтлыя и темныя, — свѣтъ и тѣнь. И при этомъ — ни малѣйшаго измѣненія характера модели. Дегасъ пишетъ картины совершенно противуположно Манэ, изображающему натуру только сквозь призму своего собственнаго темперамента. Для Дегаса характеръ натуры имѣетъ такое-же огромное значеніе, какъ и для нѣмецкихъ жанристовъ. Эти послѣдніе, и даже лучшіе изъ нихъ, какъ, напримѣръ, Вальдмюллеръ и Кнаусъ, рисуютъ натуру съ возможною характерностью и переносятъ затѣмъ различные типы на одну картину, придавая имъ болѣе или менѣе пріятный колоритъ, причемъ имъ нерѣдко удается создавать удивительно правдивые образы (вспомнимъ, напр., стараго еврея Кнауса). И все-таки все вмѣстѣ взятое, въ общемъ, производитъ впечатлѣніе сочиненнаго.

Картины-же Дегаса, напротивъ, прежде всего производятъ впечатлѣніе моментальнаго снимка. Онъ умѣетъ такъ компоновать, что картина не кажется скомпонованной. Кажется, что онъ наблюдалъ въ жизни всю картину цѣликомъ, что изображаемую имъ сцену онъ непосредственно подслушалъ, подмѣтилъ. Стóитъ взглянуть, напримѣръ, на его „Pédicure": вся сцена такъ проста, какъ только это можетъ быть, равно и поза оператора, обрѣзающаго дѣвочкѣ мозоли. Постановка обѣихъ фигуръ такъ свободна и безыскусственна, какъ будто она сдѣлана по фотографическимъ снимкамъ съ натуры. Но при подробномъ разсмотрѣніи, въ кажущемся моментальномъ снимкѣ мы находимъ высокое искусство компоновки. Какъ увѣренно выдѣляются на картинѣ свѣтлыя и темныя пятна — обнаженный черепъ оператора и черные волосы дѣвочки въ купальномъ костюмѣ. Какъ сильно ихъ декоративное дѣйствіе! Повѣствовательное содержаніе вполнѣ переложено въ форму и краски, безъ малѣйшаго ущерба для своей простоты, Дегасъ перерабатываетъ самый заурядный сюжетъ въ художественное произведеніе, которое своимъ удивительнымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣни, а также и колоритомъ, напоминаетъ Веласкеза. „C'est une fête pour les yeux".

(Окончаніе слѣдуетъ).



Максъ Либерманъ.

Художественная хроника

Ученическая выставка въ Академіи художествъ.

Признаюсь, мнѣ очень тяжело писать объ ученической выставкѣ, такъ какъ ничего нѣтъ деликатнѣе этого вопроса. Однако, сознавая, что «Міръ Искусства» не можетъ не высказать своего мнѣнія относительно такого важнаго въ текущей жизни русскаго искусства событія, приступаю, скрѣпя сердце. Считаю же я этотъ вопросъ деликатнымъ потому, что приходится говорить о чемъ-то безотвѣтственномъ, хаотичномъ, придется судить о *будущихъ* силахъ, которыя покамѣстъ проявились лишь самымъ блѣднымъ и смутнымъ образомъ. Въ концѣ концовъ обсужденіе такой ученической выставки сводится вовсе не къ тому, чтобъ оцѣнивать таланты, а чтобы судить о руководителяхъ ихъ, о томъ направленіи, которое пріобрѣли молодые художники въ мастерскихъ своихъ профессоровъ, о тѣхъ заблужденіяхъ, которымъ они подпадаютъ, и дерзостно стараться исправить эти ошибки, измѣнить направленіе. Говорю «дерзостно» — не изъ ложной скромности, будто-бы вовсе не чувствую себя способнымъ и въ правѣ дать какой-либо совѣтъ, перечущій профессорскимъ наставленіямъ, а потому лишь, что боюсь, что и мой совѣтъ выйдетъ фатально поверхностнымъ, такъ какъ не знаю ни самихъ личностей этихъ начинающихъ художниковъ, ни ихъ намѣреній, ни силъ.

Начнемъ съ самаго для меня легкаго, а именно съ самаго отрицательнаго. Во-первыхъ, мнѣ придется говорить объ ученикахъ г. Вл. Маковскаго. Вѣдь, правда, жаль молодыхъ людей! Ну, за что ихъ калѣчать? Или, быть можетъ, тѣ, которые идутъ къ этому профессору, уже искалѣчены, и безнадежно? Не думаю: вѣдь это все совсѣмъ молодые люди, поступающіе къ прославленному мастеру до всякаго знакомства съ истиннымъ искусствомъ, а затѣмъ неминуемо подпадающіе подъ его деспотическое и всенивеллирующее вліяніе. Попади они къ другому, изъ нихъ что-нибудь бы и вышло, если не изъ всѣхъ, то изъ двухъ-трехъ. Вѣдь желали-же они писать, слѣдовательно, теплился-же въ нихъ хоть кое-какой огонекъ; вѣдь не всѣ они шли въ Академію для того только, чтобы выучиться писать то, на что имѣется спросъ! Я убѣжденъ, что между ними есть и простодушные юноши, которые думаютъ, что обучаются искусству у знаменитаго профессора, а между тѣмъ сей знаменитый художникъ учитъ ихъ только, какъ вѣковѣчно повторять его собственныя избитыя темы. Онъ устраиваетъ для нихъ шаблонныя обстановки, размѣщаетъ дѣйствующихъ лицъ съ подходящими болѣе или менѣе физіономіями и костюмами, и затѣмъ приглашаетъ своихъ учениковъ набивать себѣ руку прямо съ такого кабинета восковыхъ фигуръ. И тѣ послушно списываютъ всѣхъ этихъ «Странниковъ», «Политиковъ», всѣ эти «Запрещенныя чтенія», «Сѣдины въ бороду» и, въ видѣ пикантнаго исключенія, «Купальщицъ» (въ спинхъ рубашкахъ!). Что г. Вл. Маковскій учитъ повторять свои избитыя темы — большой грѣхъ, но что онъ при этомъ вовсе не учитъ ни писать, ни рисовать (живопись у всѣхъ его учениковъ самая жалкая, рисунокъ нелѣпый), — грѣхъ уже непростительный. Отъ души желаю всѣмъ этимъ молодымъ людямъ поскорѣе забыть наставленія о «бѣсѣ въ ребро» и «политикахъ» нашего отечественнаго Кнауса, такъ какъ, ей Богу, пора заняться чѣмъ-нибудь болѣе серьезнымъ, — ну, хотя-бы простымъ изученіемъ природы. Пусть пишутъ того-же странника, ту-же купальщицу, но не для глупенькаго разсказика, а для того, чтобы изучить и выставить интересный типъ во всей его глубинѣ, или чтобы передать *красоту* молодого тѣла, тонкихъ красочныхъ отношеній его къ окружающему, хотя-бы даже къ синей рубашкѣ. Не въ томъ бѣда, что рубашка синяя: Генсборо дивно воспользовался-бы такимъ мотивомъ и создалъ-бы божественный по красотѣ шедевръ, а бѣда въ томъ, что въ выборѣ и въ исполненіи этой рубашки виденъ лишь мѣщанскій вкусъ профессора, къ сожалѣнію, уже привитый имъ его ученикамъ.

Не болѣе утѣшительны пейзажные этюды класса г. Киселева. Когда переустраивалась Академія, всѣ, кому дорого было будущее русскаго искусства, съ крѣпкой надеждой ожидали рѣшительной пользы отъ преподаванія такихъ славныхъ и настоящихъ ху-

дожниковъ, какъ Рѣпинъ, Куинджи и Матэ. И что же,—они до нѣкоторой степени оправдали эти надежды и на нынѣшней выставкѣ: если попадается хоть кое-какое художество, то это или среди учениковъ г. Рѣпина, или у учениковъ его единомышленника г. Матэ, или же, наконецъ, у тѣхъ немногихъ пейзажистовъ, на которыхъ видно еще вліяніе г. Куинджи.

Намъ памятно, какимъ свѣжимъ воздухомъ повѣяло отъ работъ учениковъ этого художника, когда лѣтъ 5 тому назадъ они впервые появились передъ публикой. Видно было, что нашелся человѣкъ, который сумѣлъ ихъ *выучить* смотрѣть на натуру, брать сюжеты широко и ново, ясно видать силу красокъ и ихъ взаимоотношенія, не бояться крайностей, писать просто, бодро, смѣло. Къ крайнему горю, г. Куинджи нѣтъ больше въ Академіи,—и вся сила обновленной Академіи теперь сосредоточилась въ гг. Рѣпинѣ и Матэ. Классъ послѣдняго, однако, слишкомъ спеціаленъ, а г. Рѣпинъ хоть и прекрасный художникъ и хорошій учитель, но его одного мало. Остальные же профессора, право, ничѣмъ не отличаются отъ прежнихъ оставленныхъ за штатомъ старцевъ. Чѣмъ, напримѣръ, преподаваніе г. Киселева, судя по тоскѣ, разлитой во всѣхъ этюдахъ его учениковъ, лучше преподаванія гг. Орловскаго или Лагоріо? Мнѣ думается, что ничѣмъ. Если-бы еще не было у насъ хорошихъ и жизненныхъ пейзажистовъ, но вѣдь, оставляя г. Куинджи въ сторонѣ (кстати сказать, никогда не могъ я понять всей этой исторіи его отставки), развѣ нельзя было пригласить такихъ отличныхъ художниковъ, какъ г. Левитанъ, или К. Коровинъ?

Весьма неутѣшительны также работы учениковъ г. Ковалевскаго. Можно смѣло предрѣшить, что изъ нихъ не выйдетъ ни Тройоновъ, ни Нёвилей, что весь этотъ скотъ, всѣ эти солдатскія сцены обѣщаютъ и въ будущемъ столь-же убійственно-тоскливыя и ненужныя картины, какъ все, что написано самимъ г. Ковалевскимъ или покойнымъ Дмитріевымъ-Оренбургскимъ. И опять-таки мнѣ не понятно, какъ можно было выбирать такого прославившагося своей мертвечиной художника профессоромъ самаго жизненнаго дѣла, когда у насъ есть такіе бодрые и талантливые художники, какъ Сѣровъ, или такіе ловкіе и живые мастера, какъ Архиповъ. А то какъ будто нарочно и долго искали, кого-бы выбрать поскучнѣе, и, наконецъ, нашли, г. Киселева и г. Ковалевскаго. Отчего-же тогда не замѣнить заодно г. Рѣпина—Лемохомъ, Матэ—Рашевскимъ, и, пожалуй, уже и Вл. Маковскаго—Богдановымъ-Бѣльскимъ, такъ какъ даже и Маковскому неприлично было-бы оставаться въ такомъ составѣ! Въ сущности, я желалъ-бы чрезвычайно, чтобъ эта замѣна произошла какъ можно скорѣе,—по крайней мѣрѣ Академія стала-бы снова *настоящей* Академіей, безъ всякихъ этихъ нелогичныхъ поползновеній къ свѣту и жизни.

Весьма неутѣшительно и то, что выставлено среди работъ учениковъ архитектурнаго и скульптурнаго классовъ. 30 лѣтъ тому назадъ почтенный Несторъ нашей художественной критики весьма убѣдительно писалъ о томъ, что пора бросить эти глупѣйшія темы: проэкты какихъ-то небывалыхъ музеумовъ, гигантскихъ курзаловъ и прочей белиберды, въ странѣ, гдѣ ничего подобнаго не строится и врядъ-ли (къ счастью) будетъ когда-либо строиться. Между тѣмъ наши оторванные отъ почвы схоласты-архитекторы все попрежнему задаютъ своимъ схоластамъ-ученикамъ тѣ-же небылицы. Хорошо-бы еще, если въ результатѣ получались тѣ дивныя архитектурныя композиціи (положимъ, тоже ненужныя, но сколь прекрасныя!), которыми мы такъ любуемся у Персіе и Фонтэна, Томона и геніальнаго Гонзаги; но, разумѣется, ничего подобнаго нѣтъ, а есть только понахваченные изъ всякихъ сомнительныхъ по вкусу «Skizzenbuch'овъ» и «Moderne Bauten» мотивчики, склеенные безъ толка, зря и, уже понятно, безъ всякаго вкуса. И опять тутъ вина профессора бо́льшая, нежели учениковъ. Вмѣсто того, чтобы выяснять имъ великую тайну пропорцій, плавную логичность линій, красоту конструктивной необходимости, прелесть простоты, постараться расшевелить въ нихъ жизненное отношеніе къ дѣлу, заинтересовать самой сутью предмета, онъ, по старой привычкѣ, заставляетъ ихъ набивать себѣ руку въ эффектномъ акварелированіи, въ легкомысленномъ схватываніи стилей. Вѣдь всѣ теперешніе профессора, да и прежніе, насколько мнѣ извѣстно, бывали за-границей, ѣздили и по Россіи; нѣкоторые, годами были заняты реставраціей какого-либо замѣчательнаго памятника. Неужели-же тогда, въ эти *годы* сосредоточеннаго и спокойнаго изученія великихъ красотъ, они, подобно нашему Иванову, не убѣдились во всей «подлости» своего воспитанія и не старались перевоспитать себя, постигнуть самую основу тѣхъ красотъ? Неужели они не падали ницъ, въ прахъ, передъ Парижскимъ соборомъ или передъ какой-либо Ростовской церковью, и не клялись въ душѣ, готовясь къ профессорской дѣятельности, не коверкать своихъ учениковъ такъ-же, какъ коверкали ихъ самихъ?! Посмотрите на гигантскія программы учениковъ г. Померанцева (кстати сказать, отличнаго и славнаго архитектора). Во-первыхъ, тема—какой-то курзалъ вродѣ Монакскаго «трипо»; ну, къ чему это здѣсь у насъ?! За-

тѣмъ, отчего все такой-же ералашъ павильоновъ, лѣстницъ, каскадовъ, съ неизбѣжными à la Трокадеро башнями, вся эта гнусная, опять-таки мѣщанская казенщина, въ тысячу разъ худшая, нежели постройки Николаевскаго времени, въ которыхъ по крайней мѣрѣ былъ заимствованный, но цѣльный стиль. Вѣдь это винегретъ, а не зданія, и неужели г. Померанцевъ, столько лѣтъ изучавшій глубоко-поэтичную «капеллу Палатину», не видитъ, что это винегретъ, а если видитъ, то не можетъ помочь горю?

Столь-же и такъ-же грустно и то, что дали господа скульпторы. Въ частности, нахожу, что группы, работы будущихъ заграничныхъ пенсіонеровъ не дурно для учениковъ сдѣланы, но что весь ихъ складъ, вся ихъ задача указываютъ на то, что оба молодые художника на ложной дорогѣ и не подозрѣваютъ, что такое скульптура. Авось, если только имъ не вскружитъ голову слава Жеромовъ, Дюбуа и Фреміэ, они за-границей научатся лучше смотрѣть на жизнь и лучше чувствовать скульптуру. Пусть поменьше они смотрятъ на современныхъ французовъ, на весь гипсовый и мраморный ужасъ Елисейскаго салона, но за то поищутъ внимательно, чѣмъ такъ хороши бюсты Куазевокса, Діана Гужона, тигры Бари, Калліопе Вероккіо и каѳедра Донателло!

Я говорилъ выше, что въ работахъ учениковъ г. Рѣпина и Матэ чувствуется нѣсколько болѣе свѣжій духъ, нежели во всей остальной Академіи. Я отъ этого не отказываюсь, хотя и долженъ сознаться, что и здѣсь многое весьма несимпатично. И дѣйствительно, будь картина г. Шмарова изъ другой мастерской, мы бы ахнули отъ удивленія, что у Вл. Маковскаго или у Ковалевскаго такъ нынче умѣютъ писать; но сама по себѣ эта вещь печальна и не дѣлаетъ чести совѣтамъ г. Рѣпина. Во-первыхъ, это ни рыба, ни мясо, это ни археологическое возстановленіе древности, ни красивая картина съ безразличнымъ содержаніемъ, наконецъ, ни драматическая картина. И во всѣхъ трехъ случаяхъ мнѣ очевидно, что виной всему не юный г. Шмаровъ, а опытный г. Рѣпинъ. Кому же, какъ не ему, слѣдовало-бы растолковать своему ученику, что археологическая картина требуетъ богатыхъ и точныхъ археологическихъ свѣдѣній, что красивая картина требуетъ, чтобы не писали все въ какомъ-то отвратительно-неодюссельдорфскомъ соусѣ, что драматическая картина требуетъ, чтобы зритель отдавалъ себѣ ясно отчетъ, въ чемъ дѣло, былъ-бы подавленъ и потрясенъ изображеннымъ событіемъ. А то вмѣсто археологіи въ Ниневіи (или Карѳагенѣ?) на самомъ видномъ мѣстѣ красуется Бельфортскій левъ, вмѣсто красивой гаммы, хотя-бы однотонной, желто-черная каша, вмѣсто потрясающей драмы какая-то куча немытыхъ и скучающихъ натурщиковъ, невѣсть для чего собранныхъ и сложенныхъ передъ какимъ-то вокзаломъ! Г. Шмаровъ посылается за-границу,—я думаю, совершенно напрасно, такъ какъ съ такой подготовкой онъ тамъ окончательно собьется съ толку и навѣрно будетъ больше любоваться всякими дурацкими итальянцами, гишпанцами или такими балаганщиками, какъ Рошгроссъ, Меньанъ, Кормонъ, нежели Менцелемъ, Беклинымъ, Дегасомъ и Монэ, и въ результатѣ, послѣ массы изведенныхъ денегъ, мы получимъ еще нѣсколько такихъ-же «историческихъ полотенъ».

Г. Булатовъ прослылъ за декадента, а г. Рѣпинъ, говорятъ, возлагаетъ, или возлагалъ раньше, на него самыя высокія надежды: онъ-де уменъ и оригиналенъ, онъ-де занятъ главной, духовной стороной дѣла, а не однѣми внѣшностями. Мнѣ же кажется, что Булатовъ просто-на-просто очень неталантливый человѣкъ, а его лиліи, нимбы и тому подобный вздоръ сильно отзываютъ шарлатанизмомъ Саши Шнейдера, моднымъ вздоромъ, который не имѣетъ никакого художественнаго значенія.

Самое главное явленіе на выставкѣ, и въ чисто-художественномъ отношеніи единственное, картины или, вѣрнѣе, картина г. Малявина. Слава Богу, на немъ можно отдохнуть; вотъ, наконецъ талантъ, не обутый въ китайскіе башмачки, бодро и весело расхаживающій. Честь и слава г. Рѣпину и всей его системѣ, что онъ не затушилъ этого пламени, также какъ и раньше уже не тушилъ пламени въ Сѣровѣ, Сомовѣ, Бразѣ (положимъ, я думаю, что и пламень во всѣхъ этихъ художникахъ таковъ, что затушить его трудно, но и то хорошо, что онъ и не пробовалъ, подобно своимъ коллегамъ, тушить его, а предоставлялъ ему разгораться).

Что г. Малявину не дали заграничной поѣздки, меня вовсе не удивляетъ. Если посылаютъ такую крупную бездарность, какъ г. Криволуцкій, или такого готоваго «*Пилоттиста*», какъ г. Шмаровъ, то совершенно логично и мудро не посылать такого истинно-талантливаго и столь нуждающагося въ посылкѣ художника, какъ г. Малявинъ. Мы рукоплещемъ рѣшенію почтеннаго ареопага, оказавшагося и въ этотъ разъ на высотѣ своей репутаціи. Говорятъ, хотѣли удалить картину Малявина съ выставки, — глубоко сожалѣемъ, что на это не хватило рѣшимости у блестящихъ наслѣдниковъ Шамшина и Венига: такой актъ былъ-бы достойнымъ вѣнцомъ всего того остроумнаго и трагико-

мическаго, что намъ дала «переустроенная» Академія. Во всемъ этомъ дѣлѣ мнѣ дѣйствительно жаль только *искреннихъ*, но, вѣроятно, разочарованныхъ уже борцовъ за правду, какъ самъ графъ И. И. Толстой, А. И. Куинджи и еще кое-кто. Теперь и они должны, я думаю, убѣдиться, что *Академіи* не переустроить, что всѣ ихъ начинанія въ корнѣ своемъ неосновательны, такъ какъ немыслимо, чтобы «свободныя художества» существовали въ тюрьмѣ, подъ надзоромъ тюремнаго совѣта. Послѣ того, какъ г. Куинджи вышелъ, какъ старые профессора снова себя выбрали на 5 лѣтъ, а г. Рѣпинъ проглатываетъ такую обиду, наносимую лучшему своему ученику, нѣтъ болѣе реформъ въ преподаваніи! Послѣ того, какъ выбранъ въ академики г. Волковъ (!!!), нѣтъ реформы въ почетныхъ званіяхъ (кстати сказать, и ненужной)! И въ итогѣ лишь расходъ по пенсіямъ отставленнымъ прежнимъ профессорамъ. Есть-ли выходъ изъ этого грустнаго положенія?

Однако, поговоримъ о самой картинѣ г. Малявина. Разумѣется, я очарованъ высокими достоинствами ея, великолѣпнымъ размахомъ кисти и блескомъ красокъ, но для меня тѣмъ не менѣе ясно, что именно г. Малявину слѣдовало-бы ѣхать за-границу, и какъ можно скорѣе, такъ какъ и онъ на ложной дорогѣ. И ужъ виной тому не одинъ руководитель его, а всѣ тѣ обстоятельства, которыя и на его руководителѣ-то такъ сильно отозвались: виной тому вся безпочвенность нашего искусства, все его горячечное метаніе, схватываніе и непереваріваніе всякой всячины. Вѣдь картина Малявина по заданію своему прекрасна: изобразить вакханалію красокъ, солнца и женщинъ, изобразить веселую и трескучую фанфару здороваго бабьяго смѣха. Отчего же я, такъ сочувствующій такому заданію, такъ искренно любующійся громаднымъ талантомъ молодого мастера, я все-таки въ недоумѣніи передъ его картиной? Оттого-ли, что г. Малявинъ высказалъ какое-то новое начало, къ которому нужно привыкнуть и которое, когда привыкнешь, полюбишь? Я думаю, что нѣтъ. Не *новое* въ немъ непріятно, но какъ разъ то *старое*, къ чему я успѣлъ «привыкнуть» и что дѣйствительно хорошо въ Парижѣ, но что я вижу непереваренным и прямо даже ненужнымъ въ русскомъ художникѣ. Хорошъ Бенаръ, хорошъ Дегасъ, но Бенаръ на русскій ладъ намъ не нуженъ. Положимъ, бабы у Малявина русскія, очень сильно и правдиво написаны; положимъ, основная гамма, пунцовая, чисто русская, но почему-то вся картина чужая, прямо по своему отношенію художника къ дѣлу, и это жаль, такъ какъ отъ сильнаго русскаго художника мы въ правѣ ожидать сильнаго русскаго искусства, и ужъ во всякомъ случаѣ не поддѣлку подъ иностранное. Въ этой картинѣ нѣтъ стиля, даже, пожалуй, и французскаго, такъ какъ Бенаръ никогда-бы такъ ея не «не довелъ», какъ г. Малявинъ, я не говорю, Боже меня избави: въ смыслѣ законченности. Не бѣда или небольшая бѣда, что куски картины не дописаны, что цѣлые квадратные футы проложены однимъ тономъ, но бѣда большая въ томъ, что самая-то суть дѣла, та, какъ-бы электрическая, сила, которая связываетъ отдѣльныя части картины, та стройность, система ріемъ, которыя насъ такъ поражаютъ даже въ самыхъ выкрутасныхъ фокусахъ Дегаса и самыхъ залихватскихъ композиціяхъ Бенара, здѣсь отсутствуютъ. Не бѣда въ томъ, что не доведены «à la Zorn» ноги бабы, вставшей на цыпочки, но бѣда въ томъ, что весь этотъ жестъ не построенъ и не продуманъ, а вышелъ какъ-то случайно, также какъ и поворотъ крайней бабы налѣво. Случай гуляетъ по картинѣ и распоряжается ею, случаемъ отзывается все, кромѣ блеска и прелести краски, которая, однако, тоже мало продумана, слишкомъ проста и груба. Логично поступили академическіе мудрецы, что не послали Малявина, а послали Криволуцкаго за-границу, также логично, что пріобрѣли невозможную картину г. Кузнецова, но все-же жаль, что у нихъ должна быть такая логика, и еще болѣе жаль, возмутительно жаль, что не находится человѣка, который поправилъ-бы эту логичную глупость, какого-либо замѣстителя незабвеннаго Павла Михайловича, который пріобрѣлъ-бы эту замѣчательную и значительную картину г. Малявина и далъ-бы тѣмъ средства молодому художнику проѣхаться по чужимъ краямъ и посмотрѣть поближе и попристальнѣе, что тамъ творится, не удовлетворяясь поверхностнымъ схватываніемъ различныхъ манеръ.

Другіе художники, выступившіе изъ мастерской г. Рѣпина, видимо, прошли довольно порядочную школу, во всякомъ случаѣ лучшую, чѣмъ ихъ злополучные товарищи, но, рискую сказать, мало обѣщаютъ истинно-хорошаго, кромѣ, пожалуй, г. Перльмана, грубыя и уродливыя композиціи котораго не лишены, однако, темперамента. За то кое-что имѣется въ классѣ г. Матэ. Такъ, напр., профиль господина при лампѣ—г. Герардова и голая дѣвочка у окна—его-же (офортъ въ краскахъ) если и отзываютъ дешевымъ вкусомъ въ духѣ мюнхенской «Jugend», то все-таки технически настолько совершенны, что

можно надѣяться, что изъ г. Герардова выйдетъ очень ловкій техникъ. Гораздо лучше безпритязательныя гравюры на деревѣ, въ краскахъ, г-жи Остроумовой. Нынче въ Салонѣ я восхищался дивными работами Ленэра — и меня несказанно радуетъ, что и у насъ находится такой рѣдкій по своей спеціальности и высокому достоинству талантъ, которому, я надѣюсь, удастся возродить въ Россіи это дивное искусство, по самой сути своей глубокохудожественное, предназначенное на упрощеніе и доискиваніе стиля. Рѣзецъ г-жи Остроумовой чрезвычайно смѣлъ, краски подобраны очень тонко и пріятно. Я-бы совѣтовалъ только г-жѣ Остроумовой браться за болѣе крупныя вещи, дабы еще болѣе укрѣпить свою руку и выработать тотъ размахъ и пылкую бѣглость, которыми мы такъ любуемся въ гравюрахъ Дюрера или Гуго-да-Карпи.

Александръ Бенуа.

Повседневный трагизмъ.

Есть повседневный трагизмъ, гораздо болѣе реальный, болѣе глубокій и болѣе согласный съ нашей истинной природой, чѣмъ трагизмъ великихъ событій. Ощущать его не трудно, но выражать не такъ легко, потому что этотъ повседневный трагизмъ по характеру своему очень сложенъ. Тутъ ужъ дѣло не въ томъ, чтобы выразить борьбу одного человѣка противъ другого, одного желанья противъ другого, или вѣчную борьбу страстей и долга. Тутъ скорѣе надо отмѣтить то, что есть удивительнаго въ самомъ фактѣ нашего бытія. Скорѣе надо показать существованіе души самой въ себѣ среди вѣчно бодрствующей безконечности. Скорѣе надо научить насъ различать подъ шумомъ обыкновеннаго говора чувствъ и разума болѣе торжественный и непрерывный разговоръ между человѣкомъ и его судьбой. Скорѣе надо водить насъ по стопамъ, перѣшительнымъ и скорбнымъ, существа, приближающагося или удаляющагося отъ своей правды, отъ своей красоты или отъ своего Бога. Скорѣе надо заставить насъ услыхать и усмотрѣть тысячу подобныхъ вещей, о существованіи которыхъ намекнули намъ мимоходомъ поэты-трагики. Но вотъ главное: развѣ нельзя то, что они полуоткрыли намъ мимоходомъ, попытаться поставить впереди всего остального? То, что звучитъ въ глубинахъ короля Лира, Макбэта или Гамлета, таинственная пѣснь о безконечномъ, грозное молчанье душъ и боговъ, гулъ вѣчности на горизонтѣ, судьба или предопредѣленіе, которое внутренно видишь, но не можешь понять, почему именно узнаешь его, — развѣ нельзя какимъ-нибудь способомъ приблизить все это къ намъ, удаливъ отъ насъ лицедѣевъ? Неужели-же покажется слишкомъ смѣлымъ утвержденіе, что настоящій трагизмъ жизни, трагизмъ естественный, глубокій и общій, начинается только съ той минуты, когда все, что называется происшествіями, опасностями и горестями, уже прошло? Неужели надо всегда вопить, какъ Атриды, чтобы предвѣчный Богъ явился въ нашей жизни, и неужели-же Онъ никогда не можетъ прійти и тихо сѣсть около нашей лампы? Развѣ, какъ вникнешь въ него, затишье не грозно — особенно когда надъ нимъ бодрствуютъ небесныя свѣтила? Гдѣ развивается смыслъ жизни, — въ суматохѣ или въ тишинѣ? Когда въ концѣ повѣстей намъ говорятъ: «и они зажили счастливо», не тутъ-ли именно и начинается великая тревога? Что случится теперь, когда они счастливы? Развѣ счастіе или просто мгновенье отдыха не открываетъ вещей болѣе важныхъ и незыблемыхъ, чѣмъ волненье страстей? Не тутъ-ли, наконецъ, становится ощутительнымъ теченіе времени и многаго другого, еще болѣе таинственнаго? Развѣ все это не проникаетъ глубже, чѣмъ ударъ кинжала въ обыкновенной драмѣ? Не тогда-ли, когда человѣкъ считаетъ себя далекимъ отъ внѣшней смерти, начинается настоящее дѣйствіе странной и безмолвной трагедіи живаго существа и безконечности? Развѣ жизнь моя достигаетъ высшаго своего интереса въ ту минуту, когда я бѣгу отъ обнаженной шпаги? Развѣ въ поцѣлуѣ верхъ ея величья? Не раздаются-ли въ ней иногда голоса болѣе постоянные и чистые? Неужели душа ваша способна цвѣсти только во мракѣ бурныхъ ночей? Повидимому, до сихъ поръ, всѣ думали такъ. Большинство нашихъ драматурговъ видятъ только бурную сторону жизни, жизнь не современную. Смѣло можно утверждать, что нашъ театръ сталъ несовременѣнъ и что драматическая литература отстала на столько-же, на сколько и скульптура. Нельзя сказать того-же о живописи и о музыкѣ: онѣ съумѣли распутать и воспроизвести болѣе скрытыя, но не менѣе важныя и удивительныя, черты современной жизни.

Наблюденія привели ихъ къ сознанью, что жизнь наша, утративъ внѣшній блескъ, пріобрѣла зато много глубины, внутренняго, духовнаго смысла. Хорошій художникъ ужъ не напишетъ Марія, побѣдившаго Кимвровъ, или убійство герцога Гиза, потому что психологія побѣды и убійства элементарна и

исключительна и ненужный грохотъ насилья заглушаетъ болѣе глубокій, но робкій и тихій голосъ живыхъ существъ и вещей. Онъ изобразитъ скорѣе одинокій домъ среди полей,... открытую дверь въ комнаты,... полное спокойствія лицо...

Эти простые образы, способны прибавить многое къ нашему сознанью жизни, а это—благо, которое потерять уже невозможно.

Драматурги-же наши, такъ же, какъ и посредственные художники, застрявшіе на исторической живописи, сосредоточиваютъ весь интересъ своихъ произведеній на анекдотѣ, который они изображаютъ. Они имѣютъ претензію развлекать насъ тѣми же дѣйствіями, которыя приводили въ восторгъ варвара, привычнаго къ убійствамъ, предательствамъ и насиліямъ, тогда какъ наша жизнь, большею частью, протекаетъ вдали отъ крови, криковъ и мечей, а слезы людей сдѣлались тихими, невидимыми, почти духовными.

Когда я сижу въ театрѣ, мнѣ всегда представляется, что я провожу нѣсколько часовъ среди моихъ предковъ, съ ихъ простымъ, сухимъ и грубымъ взглядомъ на жизнь, который мнѣ совершенно чуждъ.

Я вижу тамъ обманутаго мужа, убивающаго свою жену; женщину, отравляющую своего любовника; сына, мстящаго за отца; отца, приносящаго въ жертву своихъ дѣтей; дѣтей, умерщвляющихъ отца; зарѣзанныхъ королей, изнасилованныхъ дѣвственницъ, заключенныхъ въ темницы буржуа, и все традиціонное, но увы! столь поверхностное и грубое, великолѣпіе крови, слезъ и смерти. Что могутъ мнѣ сказать люди, которыми овладѣла idée fixe и которымъ некогда жить, потому что имъ необходимо умертвить своего соперника или свою любовницу?

Я иду въ надеждѣ увидать жизнь, прикасающуюся къ своему источнику и къ тайнѣ тѣми своими сторонами, которыхъ я не имѣю ни случая, ни возможности подмѣчать ежедневно. Я иду въ надеждѣ увидать хоть на одинъ мигъ красоту, величіе и значеніе моего смиреннаго существованія. Я надѣюсь, что мнѣ покажутъ какую-то силу, какого-то бога, обитающаго со мной въ моей комнатѣ. Я жду изображенія тѣхъ возвышенныхъ минутъ, которыя я обыкновенно переживаю безсознательно, въ самые презрѣнные часы моего существованія, а мнѣ представляютъ человѣка, который длинно и долго разсказываетъ мнѣ, отчего онъ ревнуетъ, почему онъ отравляетъ и для чего онъ убиваетъ себя.

Отелло прекрасенъ, конечно, но мнѣ кажется, что онъ не способенъ жить величественной повседневной жизнью какого-нибудь Гамлета, у котораго есть время для жизни, потому что онъ бездѣйствуетъ. Отелло великолѣпенъ въ своей ревности, но это, можетъ быть, лишь устарѣвшее недоразумѣніе предполагать, что мы живемъ настоящей жизнью именно въ тѣ мгновенія, когда насъ одолѣваютъ такая, или подобная ей по силѣ страсть. Мнѣ иногда приходило въ голову, что старикъ, который сидитъ въ своемъ креслѣ, въ простомъ ожиданіи, у своей лампы, который безсознательно прислушивается къ предвѣчнымъ законамъ, царящимъ кругомъ его дома, который старается постичь то, что скрывается въ молчаніи дверей, оконъ и тихомъ голосѣ свѣтильника, который подчиняется невидимому присутствію своей души и судьбы, немного склонивъ голову и не подозрѣвая, что всѣ силы вселенной, какъ внимательныя прислужницы, бодрствуютъ въ его комнатѣ, который не вѣдаетъ, что само солнце удерживаетъ надъ бездной тотъ столикъ, на который онъ облокачивается, и что нѣтъ ни одного свѣтила, ни одной духовной силы, которыя отнеслись бы равнодушно къ движенью смежившихся вѣкъ или воспрянувшей мысли,—мнѣ иногда приходило въ голову, что такой неподвижный старикъ живетъ въ дѣйствительности болѣе глубокой, болѣе человѣчной и болѣе общей жизнью, чѣмъ любовникъ, который задушилъ свою любовницу, чѣмъ полководецъ, одержавшій побѣду, или чѣмъ «супругъ, который мститъ за свою поруганную честь».

Мнѣ на это возразятъ, что неподвижная жизнь не можетъ быть замѣтной, что необходимо оживить ее нѣкоторымъ движеньемъ и что всѣ различныя и возможныя движенья заключаются въ извѣстномъ небольшомъ числѣ страстей, примѣняемыхъ обыкновенно въ театрѣ. Не знаю, правда-ли, что «статическій» театръ немыслимъ. Мнѣ даже кажется, что онъ существуетъ. Трагедіи Эсхила, большею частью, всѣ безъ дѣйствія. Я не говорю о «Прометеѣ» и объ «Умоляющихъ», гдѣ нѣтъ никакихъ происшествій, но даже вся трагедія «Хоэфоры», самая, собственно говоря, странная драма древности, вся она топчется, какъ тяжелый сонъ, около гроба Агамемнона, пока вдругъ убійство не сверкнетъ какъ молнія изъ накопившихся моленій. Разсмотрите съ этой точки зрѣнія нѣсколько другихъ лучшихъ античныхъ трагедій: «Эвмениды», «Антигона», «Электра», «Эдипъ въ Колонѣ». «Они приходили въ восхищеніе», говоритъ Расинъ въ своемъ предисловіи къ Беренисѣ, «они приходили въ восхищеніе отъ «Аякса» Софокла, гдѣ нѣтъ ничего другого кромѣ самоубійства Аякса,

впавшаго въ бѣшенство изъ-за того, что не ему досталось оружіе Ахилла. Они приходили въ восхищеніе отъ «Филоктета», гдѣ сюжетъ состоитъ въ томъ, что Уллисъ приходитъ похитить стрѣлы Геркулеса. «Эдипъ» даже и тотъ менѣе загроможденъ матерьяломъ, чѣмъ простѣйшая изъ трагедій нашихъ дней».

Развѣ это не похоже на почти неподвижную жизнь? Обыкновенно у нихъ даже не бываетъ и психологическаго дѣйствія, которое въ тысячу разъ выше дѣйствія матерьяльнаго, которое кажется необходимымъ, но которое они, тѣмъ не менѣе, какимъ-то чудомъ ухитряются удалить или сократить, выдвигая впередъ лишь тотъ интересъ, который имѣетъ созерцаніе положенія человѣка во вселенной. Тутъ ужъ не чувствуешь себя съ варваромъ; человѣкъ не волнуется элементарными страстями и не ограничиваетъ ими своего внутренняго міра. Успѣваешь взглянуть на него въ состояніи покоя. Дѣло не въ одномъ исключительномъ, потрясающемъ моментѣ жизни, а въ самой жизни цѣликомъ. Есть законы въ тысячу разъ болѣе могущественные и достойные, чѣмъ законы страстей, но эти медленные, молчаливые, скромные законы, какъ все что одарено непреодолимой силой, замѣчаются и слышатся только въ полусвѣтѣ, въ тѣ тихіе часы жизни, когда углубляешься въ самого себя. Когда Уллисъ и Неоптолемъ приходятъ къ Филоктету за оружіемъ Геркулеса, дѣйствіе это само по себѣ такъ-же просто и безразлично, какъ еслибы въ наше время человѣкъ вошелъ въ домъ навѣстить больного, путешественникъ постучался въ гостинницу, или мать, сидя у камина, ждала возвращенія своего ребенка. Софоклъ быстро, однимъ штрихомъ, очерчиваетъ характеры своихъ героевъ. Но развѣ не видно, что главный интересъ трагедіи заключается не въ борьбѣ между прямотою и хитростью, между велѣніемъ отчизны и злобной, упрямой гордостью? Есть нѣчто другое—высшее существованіе человѣка, и надо его показать. Поэтъ прибавляетъ къ будничной жизни что-то свое, составляющее его тайну, и вдругъ жизнь появляется передъ нами во всемъ своемъ чудесномъ величіи, въ своемъ подчиненіи неизвѣстнымъ силамъ, въ своихъ нескончаемыхъ соприкосновеніяхъ и въ своей торжественной ничтожности. Химикъ роняетъ нѣсколько таинственныхъ капель въ сосудъ, содержащій повидимому одну воду, и въ то-же мгновеніе цѣлый міръ кристалловъ поднимается до поверхности и открываетъ намъ, какія возможности таились въ этомъ сосудѣ, гдѣ наши несовершенные глаза не могли ничего разглядѣть.

Такъ и въ «Филоктетѣ». Незначительная психологія трехъ главныхъ лицъ представляетъ собой стѣнки сосуда съ чистой водой, т. е. съ простой, обыкновенной жизнью, въ которую поэтъ роняетъ капли своего геніальнаге откровенія.

Не въ дѣйствіяхъ, а въ словахъ заключается красота великихъ и прекрасныхъ трагедій. Но, можетъ быть, она заключается въ тѣхъ словахъ, которыя сопровождаютъ и поясняютъ отдѣльныя дѣйствія? Нѣтъ, кромѣ необходимаго, чисто внѣшняго, разговора надо еще нѣчто другое.

На самомъ дѣлѣ одни только кажущіяся сначала ненужными слова и имѣютъ значеніе во всякомъ произведеніи.

Въ нихъ гнѣздится его душа. Рядомъ съ необходимымъ разговоромъ всегда почти идетъ другой, который какъ будто лишній. Обратите вниманіе и увидите, что его одного душа слушаетъ глубоко, потому что онъ одинъ только и обращенъ къ ней. Вы увидите тоже, что качество и значеніе этого ненужнаго разговора опредѣляетъ достоинство и неизъяснимое значеніе всего произведенія. Правда, что въ обыкновенныхъ драмахъ необходимый разговоръ совершенно не отвѣчаетъ дѣйствительности, и таинственная красота лучшихъ трагедій скрывается именно въ словахъ, произнесенныхъ около точной и явственной правды.

Красота гнѣздится въ словахъ, отвѣчающихъ правдѣ болѣе глубокой и несравненно болѣе близкой невидимой душѣ, и этой правдою держится вся поэма. Можно даже сказать, что поэма постольку приближается къ красотѣ и къ высшей правдѣ, поскольку она исключаетъ слова, поясняющія дѣйствіе, замѣняя ихъ словами, поясняющими какое-то безпрестанное и неуловимое стремленіе души къ своей красотѣ и правдѣ. Постольку-же поэма приближается и къ дѣйствительной, настоящей жизни. Каждому, въ обыденной жизни, приходилось выяснять на словахъ какое-нибудь чрезвычайно серьезное положеніе. Вникните хорошенько: развѣ въ такія минуты, да и всегда, главное значеніе заключается въ томъ, что вы говорите, или въ томъ, что вамъ отвѣчаютъ? Не иныя-ли силы, не иныя-ли слова, которыхъ не слышно, разрѣшаютъ событіе? То, что я говорю, часто ни во что не ставится, но мое присутствіе, состояніе моей души, мое грядущее и мое прошедшее, то что родится отъ меня, и то что во мнѣ похоронено, какая-нибудь сокровенная мысль, свѣтила, покровительствующія мнѣ, моя судьба и тысяча, тысяча тайнъ, носящихся кругомъ меня и окружающихъ васъ,—вотъ что говоритъ съ вами въ этотъ

трагическій моментъ, вотъ что отвѣчаетъ мнѣ. Все это существуетъ въ каждомъ моемъ словѣ, и въ каждомъ вашемъ словѣ, и это-то именно мы и видимъ и слышимъ помимо своей воли. Если вы пришли, вы, «оскорбленный супругъ», или «обманутый любовникъ», или «покинутая жена», съ намѣреніемъ убить меня, не мольбы мои, хотя бы самыя краснорѣчивыя, могутъ остановить васъ. Но можетъ случиться, что вы на своемъ пути встрѣтите одну изъ такихъ неожиданныхъ для васъ силъ и что душа моя, знающая, что онѣ бодрствуютъ около меня, скажетъ вамъ тайное слово, которое обезоружитъ васъ. Вотъ тѣ сферы, гдѣ разрѣшаются событія, вотъ рѣчи, эхо которыхъ слѣдовало-бы доводить до насъ. Это эхо, хотя, правда, слабое и непостоянное, слышится въ нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ мною великихъ произведеній. Но развѣ нельзя еще ближе подойти къ этимъ сферамъ, гдѣ все происходитъ «въ дѣйствительности»?

Попытка къ этому, кажется, уже сдѣлана. Недавно, по поводу драмы Ибсена «Строитель Сольнессъ», въ которой этотъ разговоръ «второго рода» звучитъ трагичнѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, я постарался, можетъ быть, очень неискусно, проникнуть въ его тайны. Но тѣмъ не менѣе какъ бы слѣды одной и той-же руки оставлены на стѣнѣ, по которой пробирался тотъ-же слѣпецъ, къ тѣмъ-же самымъ проблескамъ свѣта.

«Что такое прибавилъ поэтъ къ жизни», говорилъ я, «что она кажется намъ такой странной, такой глубокой и тревожной подъ своей дѣтской внѣшностью? Трудно отгадать, великій мастеръ хранитъ не одну тайну. Кажется, что все, что онъ хотѣлъ сказать, очень незначительно въ сравненіи съ тѣмъ, что *надо* было сказать. Онъ далъ свободу нѣкоторымъ силамъ души, которыя никогда не пользовались свободой и которыя, можетъ быть, владѣли имъ». «Знаете, Гильда», восклицаетъ Сольнессъ, «знаете, въ васъ, такъ-же какъ и во мнѣ, есть какое-то колдовство. Подъ его вліяніемъ дѣйствуютъ на насъ внѣшнія силы. И *надо* этому поддаваться, — хотимъ мы или нѣтъ, а *надо*».

Колдовство это въ нихъ и во всѣхъ насъ. Я думаю, что Гильда и Сольнессъ первые герои, которые, хотя-бы одно мгновенье, чувствуютъ, что живутъ въ атмосферѣ души, и эта главная жизнь, которую они открыли въ себѣ за границами обыкновенной жизни, ужасаетъ ихъ. Гильда и Сольнессъ — души, которыя мелькомъ увидали свое положеніе въ дѣйствительной жизни. Можно познавать людей различными способами. Возьмемъ, напр., двухъ или трехъ людей, которыхъ я вижу почти каждый день. Очень вѣроятно, что я буду долго различать ихъ только по ихъ жестамъ, по ихъ внѣшнимъ и внутреннимъ привычкамъ, по тому, какъ они чувствуютъ, дѣйствуютъ или думаютъ. Но во всякой немного продолжительной дружбѣ настаетъ таинственный моментъ, въ который мы наконецъ вникаемъ въ истинное положеніе нашего друга, въ его отношеніе къ невѣдомому окружающему, и въ отношеніе его судьбы къ нему самому. Съ этого момента онъ дѣйствительно принадлежитъ намъ. Мы разъ навсегда увидали, какимъ образомъ событія будутъ прикасаться къ нему. Мы знаемъ, что, какъ-бы онъ ни удалялся въ свою келью, какъ-бы онъ ни старался пребывать въ неподвижности, боясь всколыхнуть что-нибудь въ громадныхъ резервуарахъ грядущаго, осторожность его ни къ чему не поведетъ и безчисленныя событія, предназначенныя ему, найдутъ его, гдѣ бы онъ ни находился, и поочередно постучатся у его дверей. Знаемъ тоже, что другой, наоборотъ, тщетно пойдетъ на встрѣчу всѣмъ приключеніямъ и всегда вернется съ пустыми руками. Непогрѣшимое знаніе, какъ-будто безъ всякой причины, родилось въ насъ въ тотъ день, когда глаза наши открылись такимъ образомъ, и мы убѣждены, что событіе, которое повидимому подъ рукой у такого-то человѣка, никогда съ нимъ не случится.

Съ этихъ поръ, особая часть души царитъ надъ дружбой людей, хотя-бы самыхъ неразвитыхъ и даже темныхъ. Совершилось что-то въ родѣ перемѣщенія жизни. И когда мы случайно встрѣчаемъ одного изъ тѣхъ, кого мы такъ знаемъ, то пока мы перемолвливаемся съ нимъ о падающемъ снѣгѣ, о проходящихъ женщинахъ, въ каждомъ изъ насъ сидитъ что-то, что, безъ нашего вѣдома, взаимно привѣтствуетъ, разглядываетъ и вопрошаетъ другъ друга, что интересуется совпаденіями и разсуждаетъ о событіяхъ, которыхъ намъ понять невозможно.

Я думаю, что Гильда и Сольнессъ находятся въ такомъ положеніи и видятъ другъ друга такимъ именно образомъ. Ихъ бесѣды не похожи ни на что до сихъ поръ нами слышанное, потому что поэтъ попытался смѣшать въ нихъ внутренній разговоръ съ внѣшнимъ. Въ этой драмѣ царятъ какія-то новыя силы. Все, что въ ней говорится, скрываетъ и вмѣстѣ съ тѣмъ открываетъ источники неизвѣстной жизни и если это насъ подчасъ удивляетъ, то не надо терять изъ виду, что душа наша часто кажется намъ въ нашихъ жалкихъ глазахъ безумной и что въ человѣкѣ скрываются области плодотворнѣе, глубже и интереснѣе, чѣмъ области разсудка.

М. Метерлинкъ.

Послѣднія открытія въ Помпеи и ея окрестностяхъ.

Послѣ того, какъ три года тому назадъ, изъ подъ слоя земли, покрывающей еще половину древней Помпеи, воскресъ знаменитый «Домъ Ветіевъ» (Casa Vetiorum) съ его граціознымъ перистилемъ и прелестными сценами играющихъ амуровъ, дальнѣйшія раскопки идутъ очень вяло, вслѣдствіе матеріальныхъ затрудненій. Въ теченіе послѣднихъ мѣсяцевъ разработанъ участокъ земли, остававшійся до сихъ поръ нетронутымъ между Via Marina и городскими стѣнами близъ Porta Marina съ одной стороны — и Базиликой съ другой. На этомъ пространствѣ оказался довольно значительныхъ размѣровъ фундаментъ храма, строившагося въ моментъ гибели Помпеи. На мѣстѣ найденъ небольшой запасъ матеріаловъ, заготовленныхъ для постройки, — части колоннъ, прекрасно сохранившіяся коринѳскія капители бѣлаго мрамора, фрагменты карнизовъ, нѣсколько грубо-отесанныхъ глыбъ, которыя предназначались для базъ колоннъ. Предполагаютъ, что этотъ храмъ посвящался Минервѣ, на основаніи обломка мраморной доски съ частью надписи и небольшой статуэтки, найденныхъ при раскопкѣ.

Теперь эти предметы находятся въ Museo Nazionale въ Неаполѣ, какъ и все наиболѣе интересное изъ находокъ въ Помпеи. Въ Музеѣ же помѣщены нѣсколько найденныхъ въ послѣднее время извѣстныхъ изображеній — символовъ изобилія и плодородія изъ мрамора, высотой до одного метра. Въ Помпею возвращена изъ Музея знаменитая мозаика *Cave canem* (изображеніе цѣпной собаки, лающей на входящихъ) и водворена на мѣстѣ ея первоначальной находки — на порогѣ «Дома трагическаго поэта». Взамѣнъ ея на стѣнѣ Музея теперь великолѣпная мозаика, пріобрѣтенная италіанскимъ правительствомъ отъ Cavaliere Davigno, — картина добродушно комическаго характера: бесѣда философовъ, изъ которыхъ одинъ теряетъ съ ноги сандалію, увлеченный разговоромъ.

Въ Неаполѣ и Помпеи я слышалъ о раскопкахъ, которыя производитъ уже нѣсколько лѣтъ на своей землѣ, между Кастелламарэ и Торрэ Аннунціата, инженеръ Дженнаро Матронэ, и о найденныхъ имъ въ послѣднее время монетахъ и драгоцѣнностяхъ эпохи первыхъ цезарей. Не заставши синьора Матронэ въ его домѣ въ Boscotrecase *), я отправился къ нему на мѣсто раскопокъ.

Послѣ дивнаго воздуха Капри, откуда я пріѣхалъ наканунѣ, мнѣ казалась раскаленной долина Помпеи въ котловинѣ между сизыми горами и моремъ. Стройные ряды пиній застыли въ горячемъ утреннемъ воздухѣ. Узкая рѣчка Сарно въ ровныхъ и низкихъ берегахъ лѣниво текла къ морю, сверкавшему густой лазурью. Яркая зелень виноградныхъ лозъ съ золотыми гроздьями, пышная листва эвкалиптусовъ, ограды садовъ, зданія виллъ, все было подернуто тонкой бѣлой пылью. Солнце жгло безпощадно.

Мѣсто раскопокъ находится близъ дороги въ Кастелламарэ, въ разстояніи около трехъ километровъ отъ Помпеи. Синьоръ Дженнаро Матронэ, пожилой и очень худой, въ простомъ рабочемъ костюмѣ, любезно встрѣтилъ и привѣтливо разрѣшилъ ознакомиться съ его открытіями, и прежде всего указалъ мнѣ на рядъ древнихъ комнатъ, аршинъ на десять внизу, у нашихъ ногъ. Ихъ полъ покрытъ мутной водой, которая проникаетъ въ развалины, какъ только изъ нихъ вынута земля, — очевидно, какими-нибудь подземными жилами изъ рѣки Сарно.

Это былъ домъ, приблизительно I вѣка по Р. Х., съ лавками, выходившій на большую дорогу изъ Помпеи въ Стабію **), вдоль моря. Судя по откопаннымъ шести комнатамъ, размѣры и планъ дома значительно разнились отъ того, что мы видимъ въ Помпеи. Комнаты, поставленныя рядомъ и раздѣленныя между собой довольно толстыми стѣнами, по площади гораздо больше маленькихъ помпейскихъ лавокъ: приблизительно — 8 аршинъ въ длину и 6 въ ширину. Всѣ онѣ имѣли выходъ только на улицу. Слой стука, покрывавшій стѣны, разрушился во всѣхъ комнатахъ, кромѣ одной; въ ней сохранились, высотой около двухъ метровъ отъ пола, фрески хорошаго помпейскаго стиля. Стѣны покрыты густо-желтымъ фономъ, который раздѣленъ на боковыхъ стѣнахъ на три части черными пилястрами, съ изображеніемъ на нихъ высокихъ римскихъ свѣтильниковъ. Между пилястрами, въ небольшихъ четвероугольникахъ, — рыбы. Фигуры молодой женщины и юноши, на срединахъ двухъ противоположныхъ стѣнъ, нѣсколько стерлись. Но прекрасно сохранилось на стѣнѣ противъ входа изображеніе бога рѣки Сарно, въ сидячемъ положеніи, подъ тѣнью дерева: обнаженная до пояса, довольно полная, фигура юноши съ золотистыми волосами и равнодушнымъ выраженіемъ лица.

*) Селеніе близъ Torre Annunziata, около 20 километровъ отъ Неаполя.

**) Современный Castellamare di Stabia.

Во время раскопки этихъ шести комнатъ, много обломковъ посуды и высокіе глиняные сосуды для храненія вина найдены въ землѣ.

Невдалекѣ отъ этого дома Г. Матронэ нашелъ недавно цѣлый кладъ драгоцѣнностей: прекрасной работы золотые браслеты, обручи, фибулы, двѣ бронзовыхъ статуэтки божествъ и около семидесяти золотыхъ и серебряныхъ монетъ прекрасной работы, преимущественно Августа, Тиберія и Нерона. На 12 монетахъ Нерона (величиной съ нашъ имперіалъ) — поясныя изображенія его со словами Nero Augustus, на нѣкоторыхъ вмѣстѣ съ нимъ и Поппея. Наиболѣе поздняя по времени монета — Домиціана, съ изображеніемъ этого императора на конѣ. Видимо всѣ эти монеты не были въ обращеніи и великолѣпно сохранились: будто только-что выбиты.

А. Воротниковъ.

Капри, октябрь 1899.

Вандалы.

I.

Музей Общества Поощренія Художествъ.

Нельзя безъ грусти видѣть того грубаго вандализма, который происходитъ на нашихъ глазахъ, все въ томъ-же злосчастномъ Обществѣ Поощренія Художествъ. Извѣстно уже, что тамъ теперь открыта Австрійская выставка, и мы уже имѣли случай заявить, что это совершенно напрасно, такъ какъ никакого австрійскаго искусства не существуетъ, а поэтому и показывать таковое нѣтъ никакого смысла; но это было-бы все еще ничего: пусть тѣшатся. Къ сожалѣнію, отъ такой потѣхи плохо приходится художественно-промышленному музею при школѣ Общества. Оказывается, что эту *ненужную* выставку нельзя было размѣстить, не прибѣгая къ помѣщенію музея, причемъ наши отечественные меценаты не ограничились простымъ размѣщеніемъ прибывшихъ вещей рядомъ съ музейными, но *сіи послѣднія были безцеремонно сдвинуты съ мѣстъ, драгоцѣнныя мелочи вынуты изъ шкафовъ и уложены въ ящики.* Мы слышали, что Д. В. Григоровичъ (который, какъ извѣстно, долгимъ и неутомимымъ трудомъ создалъ этотъ прекрасный музей почти-что изъ ничего, почти безъ затратъ) очень огорченъ такимъ легкомысленнымъ отношеніемъ къ своему дѣтищу и совѣтовалъ даже просто на-просто распродать эти коллекціи, такъ какъ онѣ все равно никому не нужны и лишь стѣсняютъ Общество Поощренія Художествъ! Да и правда, къ чему этотъ музей? Ученики имъ пользуются мало и безтолково (о школѣ Общества и ея руководителяхъ мы когда-нибудь поговоримъ особо), рабочій людъ, ремесленниковъ, въ него не пускаютъ, такъ какъ для нихъ взиманіе за входъ денегъ равносильно непусканію, и, наконецъ, большую часть года музей закрытъ, такъ какъ сторожа его во время многочисленныхъ выставокъ отряжаются въ прихожую для храненія шубъ посѣтителей. Къ чему-жъ тогда музей? Дѣйствительно, лучше его продать!

Во-первыхъ, подумайте, сколько это доставитъ Обществу денегъ, пожалуй, цѣлый милліончикъ (а какой фасадъ можно на эти деньги вывести на Мойку, и уже не только съ мозаиками, а просто съ алмазами, и какого геніуса, съ какимъ глобусомъ поставить въ pendant къ тому, что виситъ надъ Морской!), а между тѣмъ всѣ эти предметы разошлись-бы по рукамъ любителей, которые ужъ навѣрно лучше-бы поберегли ихъ, нежели занятое совершенно другимъ Общество Поощренія Художествъ. Наконецъ, само собою разумѣется, музей барона Штиглица могъ-бы въ широкихъ размѣрахъ обогатиться при этомъ случаѣ, чего мы отъ души ему желаемъ, такъ какъ въ его стѣнахъ, подъ бдительнымъ наблюденіемъ истинно-художественныхъ и ревностныхъ хранителей, всѣ эти вещи нашли-бы себѣ лучшее помѣщеніе и лучшее примѣненіе, какъ для рисовальной школы, такъ и для публики. Полагаемъ, что Д. В. Григоровичъ самъ подписался-бы подъ такимъ рѣшеніемъ, такъ какъ ему навѣрно слишкомъ больно видѣть, какъ варварски обращаются теперь съ тѣмъ, что такъ дорого его художественной натурѣ!

II.

Румянцевскій Музей.

Кто не слыхалъ о модели новаго Кремлевскаго дворца работы знаменитаго русскаго зодчаго Баженова, и о связанномъ съ нею разсказѣ о томъ, какъ Екатерина, при полномъ истощеніи финансовыхъ средствъ, вздумала бросить пыль въ глаза иностраннымъ резидентамъ, увѣривъ ихъ, что она немедленно приступаетъ къ постройкѣ этого многомилліоннаго зданія. Существуетъ даже преданіе, что этимъ способомъ ей удалось отклонить войну съ сосѣдями, пожелавшими воспользоваться отчаяннымъ положеніемъ ея казны. Всѣ навѣрно слыхали объ этомъ анекдотѣ, но мало кто любовался чудеснымъ созданіемъ русскаго архи-

тектора, которое недавно еще хранилось въ Оружейной палатѣ. Конечно, нужно признаться, было-бы болѣе чѣмъ грустно, если-бы дивныя стѣны, дивныя кремлевскія башни, церкви, все наше лучшее, наша каменная Москва, все это погибло, чтобы дать мѣсто прекрасному, но чужому по формамъ зданію Баженова. Однако, само по себѣ зданіе этого архитектора обѣщало быть по-истинѣ прекраснымъ и вполнѣ достойнымъ столицы русскаго государства. Великолѣпныя массы, съ отличными пропорціями, по характеру своему напоминающими нѣсколько мрачную торжественность Инженернаго замка (приписываемаго нѣкоторыми историками не Бреннѣ, а тому-же Баженову), съ длинными рядами іоническихъ и коринѳскихъ колоннъ, со стѣнами, такъ остроумно преломляющимися подъ всевозможными углами или пріятно закругляющимися въ видѣ ротондъ, — все это въ общемъ производило удивительно стройное и грандіозное впечатлѣніе даже въ модели, даже въ такомъ небольшомъ, кукольномъ видѣ.

Мы надѣемся, что все сказанное разожгло любопытство читателей и что многіе пожелаютъ провѣрить наши слова и поспѣшатъ въ Оружейную палату, чтобы полюбоваться дивнымъ созданіемъ Баженова. Напрасный трудъ: въ Оружейной палатѣ его уже нѣтъ. Но и тамъ, гдѣ оно теперь находится, увидѣть его болѣе чѣмъ трудно. *Злополучная Баженовская модель вся разобрана, впрнпе — разломана, и на-вѣки погребена въ сырыхъ подвалахъ Румянцевскаго музея!* А попала она въ такое заключеніе слѣдующимъ образомъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Оружейная палата, желая, вѣроятно, сдѣлать удовольствіе своему конкурренту по достопримѣчательностямъ Москвы — вышеназванному музею, — расщедрилась и подарила ему эту модель; Румянцевскій музей принялъ этотъ даръ, но, въ недоумѣніи предъ объемистостью модели, поставилъ ее въ одну изъ постоянно закрытыхъ для публики залъ (гдѣ, кстати сказать, находятся очень хорошіе старые мастера), кое-какъ, не собравъ ея, и затѣмъ много лѣтъ думалъ, какъ ему ее собрать и привести въ надлежащій видъ. Въ видѣ консультанта былъ призванъ домашній столяръ, который увѣрилъ администрацію музея, что склеить модель будетъ столькоже стоить, какъ сдѣлать новую (какъ? 30.000 Екатерининскихъ рублей? неужели?). И въ результатѣ бѣдный музей, испугавшись, при чрезвычайной скудости своихъ средствъ, такого большого расхода, додумался (мы надѣемся, скрѣпя сердце) до весьма остроумнаго рѣшенія: а именно свалить все это поломанное старье въ ящики и отправить въ подвалъ. Сказано — сдѣлано, и вотъ гордое созданіе славнаго русскаго архитектора нашло, наконецъ, свою безславную могилу. Впрочемъ, не вся модель въ подвалѣ: порядочная куча всевозможныхъ фрагментовъ, даже цѣлыхъ стѣнъ, колоннъ и колоннадъ, и до сихъ поръ лежитъ въ той-же самой (разумѣется, запертой) залѣ, такъ какъ, по милому выраженію (textuel) администраціи музея, «эти куски не вошли въ ящики». Авось хотя эти кусочки, если въ данную минуту ими еще не отапливаютъ по случаю морозовъ квартиры музейныхъ сторожей, музей выставитъ на поученіе потомства, какъ память о собственномъ вандализмѣ. Заодно позволимъ себѣ сказать еще двѣ вещи. Хорошо бы было, еслибы вообще всѣ художественныя богатства Румянцевскаго музея, полгода закрытаго и отчаянно содержащагося, были переданы въ другое, болѣе культурное учрежденіе, хотя бы въ музей при Третьяковской галлереѣ, гдѣ для Ивановскихъ работъ, напримѣръ, нашлась бы отдѣльная и хорошо освѣщенная зала. Во-вторыхъ, обращаемъ вниманіе тѣхъ, кому вѣдать надлежитъ, на то, что и въ музеѣ Академіи Художествъ (сказать кстати, музеѣ чрезвычайно богатомъ и значительномъ) находится прекрасная модель знаменитаго Смольнаго монастыря Растрелли, интересная по внутренней отдѣлкѣ модель Инженернаго замка и затѣмъ модели Исаакія, Казанскаго собора, Петра въ Римѣ, многихъ античныхъ построекъ, Альгамбры и др. Эти модели навѣрно постигнетъ участь, мало чѣмъ отличающаяся отъ участи Баженовской модели; но крайней мѣрѣ имъ не далеко до этого: поставлены онѣ въ классахъ, гдѣ на нихъ ученики пробуютъ краски, или наверху, на хорахъ лѣстницы, гдѣ никогда ихъ не видно и никто за ними не смотритъ; тутъ онѣ тлѣютъ, поломанныя и непочиненныя, подъ густымъ слоемъ пыли, никому ненужныя. Давнымъ-давно слѣдовало бы отвести достойное помѣщеніе для этихъ многоцѣнныхъ, рѣдкостныхъ и прекрасныхъ образцовъ искусства.

(*Продолженіе будетъ*).

Б. Веніаминовъ.

Все о томъ же „Обществѣ Поощренія“.

Изъ дальнихъ странствій возвратясь,
Какой-то дворянинъ, а можетъ быть и князь...

Второй годъ журнала «Sztuka i Przemysl» (Umeni a prümysl) *), издаваемаго «Обществомъ Поощре-

*) См. заглавный листъ журнала „Искусство и худож. промышленн.“

нія Художествъ», блестяще начался номеромъ, посвященнымъ Е. Д. Полѣновой.

Поздравляемъ почтеннаго редактора что онъ, наконецъ, взялся за умъ и сталъ откровенно перепечатывать рисунки, только что передъ тѣмъ появлявшіяся въ «Мірѣ Искусства». Согласно усвоенной имъ фребелевской системѣ, г-нъ Собко къ каждому иллюстрированному приложенію приклеилъ по листочку мягкой бумажки, на которой та же иллюстрація повторена въ уменьшенномъ видѣ, очевидно, для раскрашиванія. Уже извѣстные нашимъ читателямъ подписчики «Штуки и Пржемисли», маленькіе Петя и Лиза поручили намъ передать г-ну Собкѣ свою искреннюю благодарность. Они только не поняли, что̀ надо дѣлать со «стилизованнымъ пейзажемъ г. Пахомова?» Петя подумалъ, что это декалькомани и, намочивъ иллюстрацію, рѣшилъ перевести пейзажъ на бумагу и затѣмъ переклеить въ альбомъ. Но изъ этой пробы, кромѣ рыженькаго пятнышка, ничего не вышло. Жаль если г. Собко не объяснитъ въ чемъ тутъ дѣло.

Огорченныя дѣти нашли, впрочемъ, утѣшеніе въ милой повѣстушкѣ редактора *) объ устроенной имъ въ помѣщеніи Общества выставкѣ Австро-Венгерско-Чешско-Польско-Моравско-Босно-Герцеговино-Рутено-Хорватско-Тирольскаго искусства и художественной промышленности. Ихъ очень заинтересовало описаніе путешествія г. Собки въ заморскія страны и знакомство его съ министрами, совѣтниками, директорами, комиссарами, вахтерами, кондукторами, сторожами и дѣлопроизводителями «дуалистической имперіи». Энергія г. Собки по истинѣ изумительна. Гдѣ онъ только не перебывалъ!—и въ Краковѣ, и въ Прагѣ («гдѣ оказалось *цѣлыхъ всемь художественныхъ центровъ*»), и въ Вѣнѣ и Сераевѣ, причемъ «*между двумя засѣданіями Вѣнскихъ комитетовъ* онъ съѣздилъ въ Загребъ, *какъ столицу Хорватіи*, и вошелъ въ сношенія съ *министерствомъ Босніи и Герцеговины*, чтобы привлечь къ участію и автономныя провинціи Австро-Венгріи». Послѣ долгаго и утомительнаго путешествія нашъ Гулливеръ вернулся домой любоваться плодами работы рукъ своихъ. И дѣйствительно есть чѣмъ любоваться!

На выставку привезено и пять вагоновъ Австро-Венгерскихъ Кабанелей, и Хорватскіе Бугеро, и Чешскіе Казены, есть и прерафаэлиты изъ Семигаліи, и декаденты изъ Дебречина; всѣ-же картины съ «игривыми сюжетами» присланы «съ Пратера» «въ особыхъ вагонахъ, по особому тарифу, безъ досмотра на границѣ». Произведенія послѣдняго рода заманчиво смотрятъ на улицу изъ оконъ прекраснаго фасада дома Общества и привлекаютъ скромныхъ прохожихъ, которые не могутъ устоять предъ такимъ соблазномъ и несутъ свой рубль на выставку.

Для того, чтобы публика могла разобраться въ произведеніяхъ многочисленныхъ народностей «дуалистической имперіи», администрація выставки издала три каталога съ обложками разныхъ цвѣтовъ и расклеила номера картинъ на бумажкахъ восьмидесяти цвѣтовъ. Публика съ головной болью копается въ этихъ разноцвѣтныхъ книжкахъ, гдѣ надо читать и съ переду назадъ, и съ заду напередъ, и все-таки нельзя добиться никакого толка. Да это, впрочемъ, и не нужно. Вещи говорятъ сами за себя и не нуждаются въ объясненіи! Но если такъ хорошъ художественный отдѣлъ, то художественная промышленность еще лучше.

Совершенно напрасны сѣтованья на жестокое обращеніе г. Собки съ музеемъ. Какъ можно жалѣть, что никому ненужные и надоѣвшіе всѣмъ саксонскіе и севрскіе фарфоры уложены въ ящики и вмѣсто нихъ раставлено содержимое магазиновъ Тонета и братьевъ Конъ.

Вотъ ужъ по истинѣ:

«Домъ, не телѣжка у дядюшки Якова! Духи помада, всего чего надо»!

И вино токайское, и стулья вѣнскія, и шляпы тирольскія, и гусли цыганскія.

На радостяхъ, г. Собко усѣлся для отдыха между двумя (вѣнскими) стульями и объявилъ смерть Тонету!

Да здравствуетъ конкурренція!

Съ какимъ нетерпѣніемъ публика ждетъ слѣдующихъ обѣщанныхъ выставокъ, испано-португальской, африкано-ньюфаундлэндской и австрало-папуасской. Особено интересными обѣщаютъ быть описанія путешествій г. Собки въ «Пампасахъ» (3 художественныхъ центра) и его же плаванья по Миссисипи (12 художественныхъ центровъ).

*) Повѣстушка эта напечатана въ 1-мъ номерѣ „Хроники“ журнала „Иск. и худож. промышл.“ (за 1900 г.) подъ заглавіемъ: „Предстоящія иностранныя выставки въ Петерб. и Москвѣ“. Всѣ приводимыя нами цитаты и выраженія, заключенныя въ ковычки, взяты изъ этой замѣчательной статьи, на которую обращаемъ особое вниманіе читателей.

Музыкальная артель.

Первый русскій симфоническій концертъ подъ управленіемъ Н. А. Римскаго-Корсакова познакомилъ немногочисленную, но издавна вѣрную г. Бѣляеву публику съ двумя новинками. Новинки эти: вступ-

леніе къ пьесѣ Ростана «Принцесса Греза» г. Черепнина и концертная увертюра г. Акименки.

Увертюра г. Акименки не блещетъ ни новизной замысла, ни силою таланта. Это все то-же модулированіе изъ пустого въ порожнее, все тотъ же лжетематизмъ, основанный на случайныхъ интервалахъ, все тѣ же ритмическіе и гармоническіе пріемы, которые намъ въ «русскихъ» симфоническихъ концертахъ вотъ уже въ теченіе десятка лѣтъ подносятся подъ разными видами и названіями. Въ общемъ, увертюра г. Акименки не хуже и не лучше всѣхъ прочихъ продуктовъ тѣхъ молодыхъ композиторовъ, которые нынѣ призрѣваются въ «домѣ трудолюбія» г. Бѣляева.

Меценатство г. Бѣляева носитъ совершенно особый отпечатокъ. Его безспорно щедрое покровительство русской музыкѣ новѣйшей формаціи, къ сожалѣнію, не столько содѣйствуетъ развитію таланта даровитыхъ, но еще не признанныхъ композиторовъ, сколько поощряетъ молодыхъ людей, съ успѣхомъ окончившихъ курсъ консерваторіи, къ производительности, во что бы то ни стало, мало касаясь вопроса объ ихъ творческихъ способностяхъ. Г. Бѣляевъ поощряетъ главнымъ образомъ трудолюбіе, и подъ его эгидой композиторство пріобрѣло характеръ артельнаго или даже кустарнаго производства. Музыка гг. Акименко, Копылова, Антипова, Арцыбушева и прочихъ кустарей-композиторовъ обладаетъ одними и тѣми-же спорными достоинствами и обнаруживаетъ одно и то же безсиліе творчества.

Конечно, у всякаго мецената свои воззрѣнія, и г. Бѣляевъ имѣетъ полное право поощрять артельное начало въ музыкальномъ производствѣ. Гг. Римскій-Корсаковъ и Глазуновъ, повидимому, мирятся съ подобными взглядами своего патрона, и если вдуматься серьезно, то они, пожалуй, и правы. Вѣдь въ самомъ дѣлѣ, меценатовъ у насъ вообще мало, а такихъ стойкихъ и безкорыстно преданныхъ дѣлу, какъ г. Бѣляевъ, и совсѣмъ нѣтъ.

Причисливъ г. Акименко къ названной артели музыкальныхъ кустарей, мы на этомъ считаемъ возможнымъ и покончить сужденіе о немъ и его увертюрѣ.

Что-же касается г. Черепнина, то этотъ начинающій композиторъ, какъ намъ кажется, не вполнѣ подходитъ къ общему типу, выработавшемуся въ вышеописанной группѣ. Прошедшій также, какъ и коллеги его Бѣляевскаго прихода, суровую техническую выучку подъ руководствомъ г. Римскаго-Корсакова, этотъ молодой музыкантъ, однако, по влеченію своему и по характеру дарованія, скорѣе примыкаетъ къ другой группѣ музыкальныхъ сочинителей, представителями которой являются гг. Блейхманъ и Шенкъ, а родоначальниками, съ одной стороны П. Ѳ. Соловьевъ, а съ другой — нѣкоторые изъ далеко не первостепенныхъ французскихъ композиторовъ, вродѣ Массенэ, Шаминадъ, Гольмесъ и др. Неразвитость художественнаго вкуса въ этомъ начинающемъ композиторѣ доказываетъ, между прочимъ, и подозрительный источникъ вдохновенія, найденный имъ въ претенціозно-пошлой драмѣ Ростана. Нельзя, впрочемъ, отрицать, что г. Черепнинъ, насколько могъ, дѣйствительно проникся сюжетомъ названной драмы и въ своемъ музыкальномъ вступленіи прекрасно передалъ всю ея ничтожность и антихудожественность. Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что музыка г. Черепнина, при всей ея безсодержательности, не носитъ на себѣ фабричнаго клейма учениковъ г. Римскаго-Корсакова, у которыхъ, не зная названія пьесы, никогда не разберешь, исполняется-ли увертюра къ «Гамлету», или оркестровое вступленіе къ «Меблированнымъ комнатамъ Королева», и этимъ, хотя-бы только отрицательнымъ признакомъ, творчество г. Черепнина отличается отъ произведеній его сверстниковъ. Выгодно-ли это для него или нѣтъ?—Не знаемъ, какъ въ глазахъ г. Бѣляева, на нашъ-же взглядъ, и это уже кое что значитъ.

Силэнъ.

Свѣдѣнія.

= К. А. Коровинъ принадлежитъ къ числу талантливыхъ, популярныхъ въ извѣстныхъ кружкахъ и оффиціально непризнанныхъ художниковъ.

Послѣднее доказывается тѣмъ, что онъ до сей поры не только не удостоился почетнаго званія академика, столь безразборчиво раздаваемаго направо и на-лѣво нашимъ художественнымъ ареопагомъ, — но даже и въ товариществѣ передвижниковъ не заслужилъ избранія въ члены общества. Такой случай насъ, конечно, не удивляетъ: творчество Коровина по внѣшнимъ своимъ пріемамъ мало подходитъ къ художественнымъ воззрѣніямъ обоихъ названныхъ учрежденій. Коровинъ почти не писалъ крупныхъ картинъ, солидныхъ портретовъ, задумчивыхъ пейзажей, вообще, онъ не занимался тѣмъ «корректнымъ» искусствомъ, которое прежде всего требуется отъ художника въ наши дни.

Человѣкъ увлекающійся, разбрасывающійся, мало трудолюбивый (какъ и большинство нашихъ художниковъ), Коровинъ всегда какъ-бы скользитъ по-

искусству. Его натура воспламеняется отъ одного прикосновенія къ художественной идеѣ, но онъ рѣдко можетъ сосредоточиться на ней; онъ нѣсколькими мѣткими штрихами намѣчаетъ свое впечатлѣніе и уже стремится дальше. Его портреты, его пейзажи всегда остаются недосказанными произведеніями крупнаго интереснаго мастера. Въ одной только области Коровинъ обрисовывается вполнѣ, это въ области декоративной живописи. Здѣсь художникъ достигаетъ такихъ эффектовъ, такихъ любопытныхъ комбинацій, какихъ мы не знаемъ въ нашемъ искусствѣ. Выставка въ Нижнемъ-Новгородѣ и Московская частная опера показали намъ, съ какимъ крупнымъ декораторомъ мы имѣемъ дѣло. Намъ пришлось видѣть огромныя его панно для сибирскаго, сѣвернаго и др. отдѣловъ предстоящей Парижской выставки, а также и собранный вчернѣ павильонъ кустарнаго отдѣла для той же выставки, и мы можемъ съ увѣренностью сказать, что въ этихъ работахъ иностранцы будутъ имѣть возможность познакомиться съ настоящимъ русскимъ искусствомъ.

Коровинъ очень любитъ сѣверный пейзажъ и знаетъ сѣверъ превосходно. Всѣ его панно для предстоящей выставки полны удивительной прелести и простоты. Надо надѣяться, что и въ будущемъ художникъ будетъ продолжать работать въ области декоративной живописи, которая есть его настоящее призваніе и надъ которой до сихъ поръ у насъ никто серьезно не работалъ.

Замѣтки.

= На устраиваемой въ январѣ, въ Музеѣ Барона Штиглица выставкѣ «Міра Искусства» впервые появится новая большая картина М. Нестерова. Какъ извѣстно, художникъ занятъ теперь работами во вновь строющемся храмѣ въ Абастуманѣ. Ему поручена вся внутренняя отдѣлка церкви, и онъ предполагаетъ написать до шестидесяти иконъ. Въ настоящее время имъ сдѣлано уже около тридцати эскизовъ.

= Въ Музеѣ Барона Штиглица открыта выставка Московскихъ акварелистовъ.

Выставка не велика и производитъ пріятное впечатлѣніе. Она нѣсколько напоминаетъ тѣ небольшія выставки, которыя устраиваются въ Парижѣ на Champs Elysées, или у Georges Petit, такое же небольшое количество экспонатовъ, также довольно много слабыхъ акварелекъ и также есть вещи отличныя.

Двѣ гуаши Сѣрова очень милы; даже въ пустякахъ этотъ превосходный мастеръ всегда даетъ что-нибудь занимательное.

Левитанъ, хотя и не такъ значителенъ, какъ обыкновенно, но все же удивительно поэтиченъ, особенно въ темномъ, ночномъ пейзажѣ. Очень пріятна акварель Досѣкина, изображающая рѣку и песчаный, скучный берегъ; остальныя его вещи менѣе свѣжи. Вообще, на выставкѣ то здѣсь, то тамъ попадаются недурные пейзажи: такъ, поэтичны нѣкоторыя вещи Переплетчикова, Жуковскаго и Вл. Соколова. Претенціозныя акварели М. Дурнова недурны въ техническомъ отношеніи, но не симпатичны и слишкомъ замысловаты. Огромная серія рисунковъ Пастернака къ «Воскресенью» Толстого извѣстна теперь всѣмъ и каждому благодаря вездѣсущей «Нивѣ». Въ оригиналахъ эти рисунки не выигрываютъ; они также непріятны, грубо подчеркнуты и нехудожественны. Въ будущемъ поговоримъ о нихъ болѣе подробно.

= Въ Москвѣ открыта первая выставка акварелей, пастелей, рисунковъ, этюдовъ и эскизовъ Московскаго Товарищества Художниковъ. Выставка эта не лишена интереса. Если на ней и нѣтъ выдающихся произведеній, то по крайней мѣрѣ на нее не допущенъ тотъ художественный хламъ, который такъ угнетаетъ публику на петербургскихъ «акварельныхъ» выставкахъ.

Особенно привлекаютъ вниманіе работы Врубеля, Малютина, Чиркова, Переплетчикова, Калмыкова и Михайлова.

Врубель выставилъ панно, изображающее бога «Пана». Картина въ крайне пріятныхъ темныхъ тонахъ, и фигура стараго языческаго бога полна загадочной выразительности. Картина эта будетъ выставлена въ Петербургѣ на выставкѣ «Міра Искусства».

= На одномъ изъ послѣднихъ засѣданій Совѣта Академіи произошелъ нѣкій случай.

По уставу требуется, чтобы каждыя 5 лѣтъ обновлялся выборомъ составъ профессоровъ. Разумѣется, современные и достойные замѣстители Вениговъ и Якобіевъ не нашли ничего лучше, какъ себя же въ полномъ составѣ и выбрать снова на эти 5 лѣтъ. Мы слышали, что противъ такого отношенія къ дѣлу возсталъ съ обычной ему откровенностью А. И. Куинджи. Спѣшимъ заявить, что вполнѣ ему сочувствуемъ.

Дѣйствительно, было-бы прекрасно, если-бы нѣкоторые профессора, какъ И. Е. Рѣпинъ или А. И. Куинджи хотя-бы вѣчно оставались на своихъ мѣстахъ, но достаточно взглянуть на нынѣшнюю вы-

ставку ученическихъ работъ, чтобы убѣдиться что господамъ Вл. Маковскому, Киселеву и Ковалевскому давнымъ давно пора на покой, а ученикамъ ихъ слѣдуетъ позабыть, какъ можно скорѣе всѣ ихъ наставленія.

= И въ нынѣшнемъ сезонѣ симфоническіе концерты Музыкальнаго общества происходятъ передъ желѣзной заслонкой, выкрашенной въ совершенно неприличный цвѣтъ. Хотя этимъ опусканіемъ желѣзной занавѣси и достигается нѣкоторое улучшеніе невозможныхъ условій акустики въ залѣ, спеціально построенной для музыкальныхъ собраній, но все-таки слѣдовало-бы изъ уваженія къ публикѣ хотя-бы выбѣлить эту до нельзя раздражающую заслонку. Кстати, за одно можно было-бы замазать и голыхъ бабъ на потолкѣ. Сюжетъ, положимъ, игривый, но ужъ слишкомъ плохо выполненъ. Такими плафонами отдѣлываютъ московскіе трактиры, а никакъ не «храмъ (хотя бы и казеннаго) искусства».

= Въ одномъ изъ предыдущихъ номеровъ «Міра Искусства» (см. № 15 «Замѣтки») было сообщено объ устройствѣ въ нижнихъ этажахъ московской школы Живописи, Зодчества и Ваянія—молочной фермы, меблировонныхъ комнатъ и магазиновъ.

Приспособленіе зданія подъ эти новыя учрежденія началось въ *маѣ* мѣсяцѣ, тотчасъ же по отъѣздѣ директора училища за границу. Къ сожалѣнію, ко времени пріѣзда его, въ *сентябрѣ* мѣсяцѣ, изъ заграничной поѣздки, перестройка не была готова. Центральное отопленіе еще не устроено, а потому новыя помѣщенія для классовъ отапливаются желѣзными печурками, распространяющими дымъ и угаръ. Отъ оконъ и стѣнъ вѣетъ холодомъ и сыростью. Кончилось тѣмъ, что преподаватели училища отказались руководить занятіями при столь ненормальныхъ условіяхъ, а потому на нѣкоторое время занятія въ школѣ были прекращены. Теперь этотъ инцидентъ какъ-то улаженъ.

= «Пушкинскій годъ» закончился, можно сказать, «Пушкинскимъ скандаломъ». Академія наукъ, присуждающая разъ въ два года преміи имени Пушкина за литературныя произведенія, «увѣнчала» своими лаврами... г. П. Я. великаго поэта изъ «Русскаго Богатства» — одного изъ эпигоновъ Надсона. Мало того: чтобы окончательно утвердить свою критическую репутацію, Академія присудила *равную* съ г. П. Я. премію (почетный отзывъ) — К. К. Случевскому, одному изъ немногихъ «подлинныхъ» нашихъ поэтовъ. Несмотря на всѣ свои недостатки и обиліе мертворожденныхъ стихотвореній, г. Случевскій обладаетъ истиннымъ талисманомъ поэзіи, и то, что онъ написалъ хорошаго, останется въ русской литературѣ—«пока по-руски говорятъ». И рядомъ съ этимъ «поэтомъ Божіей милостью» поставленъ поэтъ милостью г. Михайловскаго и г. Вейнберга (автора академической рецензіи на сборникъ г. П. Я.), либеральный плакальщикъ, единственное достоинство виршей котораго, по признанію самаго его рецензента, заключается въ «пессимизмѣ» и гражданской прострацiи. Вся рецензія г. Вейнберга сводится къ доказательству, что пессимизмъ не есть недостатокъ. Вполнѣ принимая эту глубокомысленную истину, позволительно, однако, усомниться въ томъ, чтобы тотъ-же «пессимизмъ» былъ an und für sich «почетнымъ» достоинствомъ.

Еще недавно академическіе лавры вѣнчали Фета, Майкова, Полонскаго, гр. Голенищева-Кутузова, — теперь они украшаютъ чело г. П. Я. Въ интересахъ русскихъ писателей, можно предположить, что послѣ этихъ «прецедентовъ» между ними не найдется никого изъ относящихся серьезно къ себѣ и своему творчеству, кто прельстился-бы этими лаврами. Писатели должны остаться дома и предоставить академической комиссіи академически засѣдать на своихъ академическихъ креслахъ.

= Драма Чехова, «Дядя Ваня», — пользуется большимъ успѣхомъ въ Москвѣ. Не касаясь литературныхъ достоинствъ этой замѣчательной пьесы, а также и исполненія ея артистами Художественно-Общедоступнаго театра, отмѣтимъ лишь художественность самой постановки «Дяди Вани». Режиссеръ театра съ такимъ глубокимъ знаніемъ дѣла и съ такимъ вкусомъ возпроизвелъ на сценѣ весь бытъ помѣщичьей жизни средней полосы Россіи, такъ любовно и съ такой внимательностью отмѣтилъ всѣ характерныя стороны этой жизни, что зритель выходитъ изъ театра исполненный чувства полнѣйшаго удовлетворенія. Здѣсь съ особой ясностью видно, до какой степени важны въ сценическомъ искусствѣ всѣ, почти незамѣтныя, мелочи обстановки. Казалось-бы, не все-ли равно, что картонныя двери обыкновенно открываются на сценѣ самымъ страннымъ образомъ? Не все-ли равно, что дѣйствующія лица освѣщены обыкновенно съ низу, а потому отъ ихъ носовъ падаетъ тѣнь на лобъ, придавая всему лицу неестественное выраженіе? Всѣ такъ привыкли къ этимъ «необходимымъ условностямъ» сцены, что даже и не возбуждаютъ вопроса объ ихъ уничтоженіи.

Руководители Художественно-Общедоступнаго театра избѣгли всѣхъ этихъ традиціонныхъ несообразностей, соблюдаемыхъ лишь по необъяснимой рутинѣ.

Во 2-мъ дѣйствіи «Дяди Вани» на сценѣ изо-

бражена столовая. Посрединѣ стоитъ неубранный столъ, освѣщенный висячей лампой, на немъ самоваръ, хлѣбъ, чашки, какіе-то свертки, лекарства, книги, табакъ,—словомъ, сразу видно, что домашній порядокъ нарушенъ, идетъ какая-то безтолочь. И дѣйствительно: въ домѣ больной, и около него возится вторую ночь вся семья. Комната освѣщена только висячею лампою, поэтому, когда актеры подходятъ близко къ рампѣ, то они остаются въ темнотѣ, и контуръ ихъ вырисовывается на фонѣ свѣта отъ лампы. Въ глубинѣ сцены, налѣво, дверь въ комнату больного, гдѣ, повидимому, горитъ огонь, такъ какъ когда эта *деревянная* одностворчатая дверь открывается, то наружная сторона ея ярко освѣщена. Благодаря такой маленькой, ничтожной, подробности, зритель сразу чувствуетъ, что и тамъ, за сценой, въ комнатѣ больного, идетъ жизнь, и что больной, несмотря на поздній часъ, не спитъ...

Тотъ же эффектъ примѣненъ и въ послѣднемъ дѣйствіи. Сцена изображаетъ большую комнату «Дяди Вани», раздѣленную на двѣ половины печкой. Лѣвая сторона—кабинетъ, у окна столъ, съ разбросанными на немъ бумагами, около печки шкапъ, на которомъ, какъ водится, навалены всякіе планы, книги, картонки. Правая сторона комнаты—спальня.

При поднятіи занавѣса, вся правая сторона сцены въ совершенной темнотѣ. Комната освѣщена только висячей лампой надъ письменнымъ столомъ, такъ-что нервно шагающій по комнатѣ докторъ то выходитъ на свѣтъ, то пропадаетъ въ темнотѣ... Вообще послѣднее дѣйствіе поставлено изумительно, и отъѣздъ профессора и его жены производитъ подавляющее впечатлѣніе. Декорація всего лучше въ 3-мъ дѣйствіи. Обстановка деревенской залы «съ колоннами» сдѣлана съ большимъ вкусомъ. Декорацію эту писалъ г. Симовъ. Странно, что человѣкъ обладающій художественнымъ чутьемъ, могъ сдѣлать столь непріятную и претенціозную афишу спектакля. Неужели онъ не сообразилъ, что раздирать пополамъ афишу для достиженія того эффекта, что будто она написана на клочкѣ стараго счета — по меньшей мѣрѣ нехудожественно?

= Мы слышали, что въ составѣ Общества Поощренія Художествъ произошли крупныя перемѣны. Во-первыхъ, Д. В. Григоровичъ вышелъ изъ числа членовъ Общества и во-вторыхъ г. Собко отказался отъ обязанностей редактора журнала «Искусство и художественная промышленность».

= Недавно открылись выставки — новой картины К. Маковскаго и произведеній г. Сала. О первой изъ нихъ талантливый художественный критикъ «Новаго Времени» (№ 8537) даетъ слѣдующій интересный отчетъ: «въ картинѣ особенно бросается въ глаза фигура «дружки» на первомъ планѣ, *дающая движеніе всей картинѣ. Задній планъ*, написанный въ свѣтломъ тонѣ, *почти детально даетъ всей картинѣ какое-то свѣтлое, радостное настроеніе*». Относительно выставки г. Сала находимъ любопытный отзывъ въ «Россіи»: «произведенія г. Сола представляютъ крупный интереусъ и смотрятся съ большимъ *довольствіемъ*. Подпись: Эстатъ». Отзывы эти вполнѣ исчерпываютъ «интереусъ» этихъ выставокъ.

= Считаемъ своимъ нравственнымъ долгомъ довести до свѣдѣнія нашихъ читателей, что приложенія журнала «Искусство и Художественная Промышленность» будутъ въ слѣдующемъ году особенно оригинальны. Такъ, согласно словамъ талантливаго редактора — «по части отдѣльныхъ приложеній нельзя не назвать... *точныхъ* воспроизведеній *) въ краскахъ *съ миніатюръ М. П. Соловьева изъ Четвероевангелія, «Божественной комедіи», Данте, стихотвореній «Владиміра Соловьева, Митрополита Филарета и др...»*

Очень любопытно будетъ посмотрѣть эти «точныя воспроизведенія въ краскахъ» со «стихотвореній Влад. Соловьева» и съ «Митрополита Филарета». Или, можетъ быть, редакторъ хотѣлъ сказать, что это будутъ «воспроизведенія... съ *миніатюръ*... изъ... митрополита Филарета?» — опять что-то не ладно. Не мѣшало-бы редактору пройти краткій курсъ русской грамматики, прежде чѣмъ брать на себя столь неисполнимыя обѣщанія.

= По непростительной оплошности, мы забыли въ № 16—17 нашего журнала привести слѣдующій образчикъ красноречія «Искусства и Художественной Промышленности» (см. № 11 стр. 936); «Картина «на дачѣ»—работы Кишиневскаго—(пишетъ одесскій корреспондентъ журнала)—«это plain air, настоящая миніатюра, гдѣ свѣтло-сѣрыя краски, видимо, чтобы учиться на нихъ. Двѣ пастели его же — характерные этюды головы, они писаны въ духѣ Ленбаха: художникъ предпочитаетъ пастель, въ которой меньше живописи, но больше характерности и рисунка, а самое главное — прозрачность глаза, влага его».

*) Въ нынѣшнемъ году, какъ извѣстно, воспроизведенія, помѣщавшіяся въ журналѣ, были *не точны*. Говоримъ это не въ шутку. Такъ напр., литографія съ Рембрандта помѣщенная въ № 11, ничего общаго съ Рембрандтомъ не имѣетъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

31-й годъ изданія.

„НИВА“

1900 годъ.

выходящій еженедѣльно, со многими безплатными приложеніями.

Гг. подписчики „НИВЫ“ получатъ въ теченіе 1900 года:

52 №№ художественно-литературнаго журнала „НИВА“, заключающаго въ себѣ въ теченіе года около 1500 столбцовъ текста и 500 гравюръ и рисунковъ.

Полное собраніе сочиненій Н. В. ГОГОЛЯ,

весьма значительно дополненное матеріаломъ, не помѣщеннымъ въ послѣднихъ изданіяхъ его сочиненій.— Полное собраніе сочиненій Н. В Гоголя, съ портретомъ, факсимиле и автографомъ Гоголя, съ нѣсколькими собственноручными его рисунками и съ примѣчаніями редактора,— будетъ приложено къ „Нивѣ“ въ теченіе одного 1900 года, въ 12 томахъ, отпечатанныхъ на хорошо глазированной бумагѣ, и будетъ выходить подъ заглавіемъ „Сборника Нивы“, по одному тому въ началѣ каждаго мѣсяца. Содержаніе 12-ти томовъ слѣдующее:

ТОМЪ I. Біографическій очеркъ, В. И. Шенрока. — **ВЕЧЕРА НА ХУТОРѢ БЛИЗЪ ДИКАНЬКИ.** Повѣсти: Сорочинская ярмарка. Вечеръ наканунѣ Ивана Купала. Майская ночь или утопленница. Пропавшая грамота. Ночь передъ Рождествомъ. Страшная месть. Иванъ Осдоровичъ Шпонька и его тетушка. Заколдованное мѣсто. **ТОМЪ II. МИРГОРОДЪ.** Повѣсти: Старосвѣтскіе помѣщики. Тарасъ Бульба. Вій. Повѣсть о томъ, какъ поссорился Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ. **ТОМЪ III. ПОВѢСТИ:** Носъ. Портретъ. Шинель. Коляска. Римъ. — **КОМЕДІИ:** Ревизоръ. **ТОМЪ IV. КОМЕДІИ:** Приложенія къ комедіи „Ревизоръ“. — Женитьба.— **ДРАМАТИЧЕСКІЕ ОТРЫВКИ и ОТДѢЛЬНЫЯ СЦЕНЫ:** Игроки. Утро дѣлового человѣка. Тяжба. Лакейская. Отрывокъ. Театральный разъѣздъ послѣ представленія новой комедіи. **ТОМЪ V.** Похожденія Чичикова или Мертвыя Души. Томъ первый. **ТОМЪ VI.** Приложенія къ первому тому „Мертвыхъ Душъ“. — Похожденія Чичикова или Мертвыя Души. Томъ второй. **ТОМЪ VII.** Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями. **ТОМЪ VIII.** Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями (продолженіе). **ТОМЪ IX.** Юношескіе опыты. — Арабески. Часть I. **ТОМЪ X.** Арабески. Часть II. **ТОМЪ XI.** Произведенія, не вошедшія въ первое изданіе „Сочиненій Гоголя“. **ТОМЪ XII.** Сочиненія, относящіяся ко второй половинѣ 40-хъ годовъ, изданныя послѣ смерти автора.— **ПРИЛОЖЕНІЯ:** Станарель. Дядька въ затруднительномъ положеніи.

12 КНИГЪ „ЕЖЕМѢСЯЧНЫХЪ ЛИТЕРАТУРНЫХЪ ПРИЛОЖЕНІЙ“, выходящихъ при „Нивѣ“ въ серединѣ каждаго мѣсяца и содержащихъ романы, повѣсти, разсказы, популярно-научныя статьи и проч. современныхъ авторовъ.

12 №№ „ПАРИЖСКИХЪ МОДЪ“, выходящихъ ежемѣсячно и содержащихъ до 300 модныхъ гравюръ по фасонамъ лучшихъ мастеровъ.

12 ЛИСТОВЪ рукодѣльныхъ и выпильныхъ работъ (около 300) и до 300 чертежей выкроекъ въ натуральную величину, выходящихъ ежемѣсячно.

„СТѢННОЙ КАЛЕНДАРЬ“ на 1900 г., печатанный красками.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА на годовое изданіе со всѣми вышеозначенными приложеніями: безъ доставки: 1) въ С.-Петербургѣ — 5 р. 50 к. 2) въ Москвѣ (въ конт. Н. Н. Печковской, Петровскія линіи) — 6 р. 25 к. 3) въ Одессѣ (въ книжн. маг. „Образованіе“, Ришельевская, № 12) — 6 р. 50 к. — съ дост. въ С.-Петербургѣ — 6 р. 50 к. Съ перес. во всѣ города и мѣстн. Россіи 7 р. За границу — 10 р.

Требованія просятъ адресовать: въ С.-Петербургъ, въ Главную Контору журнала „НИВА“ (А. Ф. МАРКСУ), Малая Морская, д. № 22.

Depuis le 15 octobre 1898

„LE STUDIO“

parait avec un supplément contenant la traduction intégrale du texte en français.

Bureau de Paris: Librairie Ollendorf.

28 bis, rue de Richelieu.

Съ 1-го Января 1899 года выходитъ въ свѣтъ иллюстрированный художественный журналъ подъ названіемъ

„Міръ Искусства“.

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго, 2) художественно-промышленнаго и 3) художественной хроники.

Первый отдѣлъ посвящается произведеніямъ какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ мастеровъ всѣхъ эпохъ исторіи искусствъ, насколько означенныя произведенія имѣютъ интересъ и значеніе для современнаго художественнаго сознанія.

Во второмъ отдѣлѣ особенное значеніе придается вопросамъ самостоятельной русской художественной промышленности, причемъ обращено особенное вниманіе на великіе образцы стараго русскаго искусства. Съ цѣлью поднятія художественно-прикладнаго искусства въ самобытномъ русскомъ духѣ призваны къ участію въ этомъ дѣлѣ всѣ объединенные общей задачей русскіе художники.

Статьи въ обоихъ отдѣлахъ посвящаются главнымъ образомъ вопросамъ художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4°, съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій и хромолитографій.

Иллюстраціи воспроизводятся по фотографіямъ **Брауна, А. Ержемскаго** и **Фишера** (въ Москвѣ).

Цинкографіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ и **Ж. Верно** въ Парижѣ, хромолитографіи у **И. Кадушина** въ Петербургѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 р.	5 р.
Съ пересылкой иногороднымъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

Допускается разсрочка: первый взносъ при подпискѣ для городскихъ подписчиковъ **2** р. **50** к., для иногородныхъ **3** р.; затѣмъ вносится по **1** р. ежемѣсячно.

Подписка принимается во всѣхъ книжныхъ магазинахъ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ Высочайше утвержденнаго товарищества

М. О. Вольфъ (С.-Петербургъ, Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).

Редакторъ принимаетъ по Вторникамъ отъ 4-хъ до 6-ти час. дня (45, Литейная).

Подписной годъ начинается съ 1-го Января 1899 года.

Цѣна 21—22 нумера 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 коп.

Изданіе *Княгини М. К. Тенишевой*
и *С. И. Мамонтова.*
Редакторъ *С. П. Дягилевъ.*

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 11-го декабря 1899 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

ДѢГАСЪ.

II.

(Окончаніе).

Издали можно узнать каждую картину Дегаса по оригинальной трактовкѣ натуры. Въ одномъ мѣстѣ онъ смѣло обрисовываетъ одну только голову, въ другомъ—видны лишь заднія ноги скаковой лошади; совершенно неожиданно онъ вдругъ прорѣзаетъ подмостки сцены контуромъ огромнаго контрабаса и дѣлаетъ это съ такой увѣренностью именно въ томъ мѣстѣ, гдѣ нужно, что, кажется, такъ именно и слѣдуетъ, иначе и быть не могло. Иногда онъ проводитъ горизонтъ высоко, у самаго края картины, для того, чтобы лучше показать ноги своихъ танцовщицъ, не обращая вниманія на священное предписаніе о „золотой" серединѣ черты горизонта; какъ часто показываетъ онъ свои модели въ невозможныхъ поворотахъ и невѣроятныхъ положеніяхъ, какъ онѣ влѣзаютъ въ ванну, какъ раздѣваются и одѣваются, какъ вытираются и т. п.

И все это дѣлается съ наивностью, съ какой неиспорченная молодая дѣвушка говоритъ иногда о самыхъ „скользкихъ" вещахъ...

Или искусство Дегаса наивно, или оно такъ велико, что кажется наивнымъ.

Гордо презираетъ онъ малѣйшіе намеки на виртуозность, всякое важничанье своимъ умѣньемъ или знаніемъ. Его трактовка скромна, прилична. Просто высказываетъ онъ то, что хотѣлъ сказать, безъ всякихъ фразъ. Онъ работаетъ съ такой-же артистической серьезностью, какъ и Менцель; неутомимо рисуетъ онъ этюды съ натуры, пока не отыщетъ характерную позу. Пренебрегая ненужными деталями, постоянно упрощая, онъ даетъ намъ въ картинѣ лишь самое главное.

Ни у одного изъ новѣйшихъ художниковъ такъ не устранено повѣствовательное содержаніе, какъ у него.

Положимъ, — надо замѣтить это — онъ дѣйствуетъ часто отталкивающимъ образомъ; у него нѣтъ того состраданія, съ какимъ писалъ Рембрандтъ; наоборотъ, кажется, словно онъ презираетъ свою модель. Въ подросткѣ-дѣвочкѣ, готовящейся быть танцовщицей, онъ уже показываетъ намъ будущую кокотку. Полный холоднаго скептицизма, онъ безпощаденъ, неумолимъ, какъ сама природа. Основная черта его индивидуальности — гордость; все что есть въ немъ нѣжнаго онъ скрываетъ; онъ менѣе опасается цинизма, чѣмъ сентиментальности.

Изъ этого видно, какъ мало онъ льститъ зрителю. Но, не смотря на это, его колоссальная индивидуальность не можетъ не поработить насъ. Нравится она намъ или нѣтъ — дѣло вкуса. Какъ Вагнеръ добился того, что каждый музыкантъ долженъ былъ съ нимъ считаться, такъ и Дегасъ сталъ факторомъ, съ которымъ каждый современный художникъ, сознательно или невольно, долженъ считаться: онъ уже не можетъ его игнорировать.

Если старая французская школа недружелюбно относится къ Дегасу, то такое отношеніе вполнѣ естественно, какъ и то отрицаніе, которое онъ встрѣтилъ у насъ среди художниковъ старѣйшаго поколѣнія.

Около 15-ти лѣтъ тому назадъ, Менцель, разсматривая богатую коллекцію импрессіонистовъ у одного изъ здѣшнихъ любителей, долго и внимательно вглядывался въ картины и затѣмъ спросилъ: „вы, дѣйствительно, заплатили деньги за эти вещи?“ Это сказалъ тотъ самый Менцель, который въ дни молодости, въ своемъ „Саду принца Альбрехта“, въ пейзажѣ Шёнберга съ желѣзнодорожнымъ поѣздомъ, въ картинѣ 1848 г. „Открытіе гробовъ погибшихъ“, въ „балѣ оперы“ (находящейся теперь въ гамбургской художественной галлереѣ), пытался разрѣшить такія-же проблемы, какъ и импрессіонисты.

В. Тропининъ. Портретъ К. П. Брюллова.

Изъ этого явствуетъ лишь то, что Менцель, когда задавалъ вышеупомянутый вопросъ, былъ уже вполнѣ опредѣлившейся, законченной художественной величиной, которая не хотѣла или не могла подвигаться впередъ по намѣченному уже позднѣе пути.

Ни одинъ человѣкъ не можетъ перешагнуть черезъ свою собственную тѣнь, и намъ извѣстно, какъ относился Гёте къ романтической школѣ и къ генію Клейста.

Старый Шадовъ (Schadow), бывшій для своего поколѣнія тѣмъ, чѣмъ Менцель является для нашего,

шестьдесятъ съ лишнимъ лѣтъ тому назадъ, при появленіи книги „Фридриха“, Менцеля, писалъ въ газетѣ: „гриффонажи или каракули извѣстнаго Менцеля недостойны великаго короля“. 60-же лѣтъ спустя, Менцелю такъ-же заслуженно, какъ и справедливо былъ дарованъ орденъ Чернаго орла, за прославленіе дѣяній великаго монарха, столь удивительно воплощеннаго въ этомъ самомъ произведеніи художника.

К. Брюлловъ (1799—1852 г.). Портретъ.

Шадовъ не могъ понять Менцеля такъ-же, какъ этотъ послѣдній не понимаетъ Дегаса, ибо у Дегаса, какъ и у Менцеля, есть нѣчто новое, что должно оставаться чуждымъ каждому предшествовавшему поколѣнію.

Всему *новому* въ искусствѣ, — по крайней мѣрѣ въ нашъ демократическій вѣкъ,— предстоитъ побѣдить два поколѣнія: старое и современное, прежде чѣмъ оно добьется признанія. *Какъ предшественники уже не могутъ, такъ современники еще не въ состояніи его понять.*

Дегасъ никогда не будетъ и не можетъ быть популяренъ. Онъ, кажется, умышленно пренебрегаетъ успѣхомъ среди невѣжественной толпы. Онъ работаетъ только для немногихъ знатоковъ-любителей, презирая заурядные вкусы толпы. Это гордый отшельникъ, ревнивый эгоистъ, не ради успѣха, но ради своего искусства.

Возможно, что Manet обладаетъ бо̀льшимъ темпераментомъ, но изъ всѣхъ современныхъ художниковъ ни одинъ не одаренъ, какъ Дегасъ, настолько, чтобы вести искусство по проложенному Manet пути еще дальше, вести къ цѣли каждаго искусства: *къ стилю.*

Максъ Либерманъ.

Художники и критика.

Нашимъ художникамъ недостаетъ самобытности, воли и своеобразнаго умѣнья.

Никто изъ насъ не имѣетъ своего собственнаго взгляда на вещи, никто не пытается по-своему изобразить предметы, всюду сонливое преклоненіе обыденности, тому непрочувствованному искусству, которое имѣетъ милую внѣшность, но въ которомъ нѣтъ ничего внутренне-необходимаго, ничего такого, что-бы слѣдовало непобѣдимымъ законамъ духовнаго развитія.

Помочь могутъ только сильныя произведенія глубокихъ и рѣшительныхъ натуръ; они возбуждаютъ сочувствіе или враждебность, во всякомъ случаѣ они несомнѣнно реагируютъ на вкусъ публики.

Въ этомъ-то и нуждается наше искусство. У публики есть скрытое художественное чутье, но его нужно пробудить и проявить. У художниковъ много силы, но они не дерзаютъ ея выказать, и она остается подъ спудомъ. Все продолжаетъ идти нерѣшительно, по рутинѣ. Необходимо, чтобы произошло какое-нибудь рѣзкое, необыкновенное событіе, мимо котораго нельзя-бы было пройти, не выяснивъ своего отношенія къ нему.

К. Брюлловъ. (1799—1852 г.). Портретъ.

Для этого не надо даже великихъ художниковъ и великаго искусства. Оно должно быть только новымъ, особеннымъ, не тѣмъ, къ которому привыкли. Оно должно рѣзко ударять по всему обыденному, дразнить и привлекать. Всѣ находятся въ спячкѣ и придерживаются старыхъ привычекъ: всѣмъ нравится то, что они сотню разъ видѣли, а то, что выходитъ изъ обычныхъ рамокъ, они порицаютъ. Все хоть сколько-нибудь своеобразное оскорбляетъ публику. Итакъ, надо, чтобы прошумѣло такое произведеніе, которое имѣло-бы своеобразную красоту и необычную внѣшность, которое-бы вызвало каждаго на возраженіе, на самонаблюденіе, и, такимъ образомъ, выяснило-бы каждому его собственный вкусъ.

Не знаю, ясно-ли я выражаюсь. Я хочу сказать, что бѣдственное положеніе нашего искусства происходитъ оттого, что не достаетъ индивидуальнаго начала во вкусѣ публики и въ произведеніяхъ художниковъ. Оно могло-бы пробудиться при помощи

К. Брюлловъ.
(1799—1852 г.).
Портретъ.

какого-нибудь рѣзкаго художественнаго явленія, напр., при помощи радикальной выставки французскихъ импрессіонистовъ что-ли, гдѣ явно извращены всѣ обычныя понятія. Я вовсе не намѣренъ заниматься пропагандой импрессіонизма, но мнѣ хотѣлось-бы вывести людей изъ спячки, возмутить ихъ, потому что лучше ненависть, чѣмъ эта

гнусная неспособность ко всякому художественному воспріятію. Вначалѣ только-бы и раздавались возгласы: „позорно, ужасно, безумно!“ — въ то время какъ энтузіасты восклицали-бы съ радостью: „великолѣпно, божественно, удивительно!“ Каждый старался бы убѣдить другого и каждый долженъ былъ-бы формулировать свой вкусъ.

Выставки произведеній съ ярко-индивидуальнымъ характеромъ кажутся мнѣ единственнымъ средствомъ, которое могло-бы хоть нѣсколько облагородить непритязательные вкусы нашихъ „цѣнителей“, а художникамъ придать больше смѣлости. Въ настоящее время нѣтъ недостатка въ подобныхъ произведеніяхъ. Никогда еще въ европейскомъ искусствѣ художники не заботились такъ о томъ, чтобы быть не такими, какъ другіе, быть самими собой.

П. Соколовъ. († Окт. 1899 г.). Тетеревъ.

Натурализмъ, plein-air, импрессіонизмъ, много есть названій для однородныхъ вещей, одного и того-же понятія, для бурнаго стремленія высказаться особымъ языкомъ и сказать новое о новомъ. Это стремленіе во что-бы-то ни стало къ личному, къ субъективному великая черта нашего времени.

Вездѣ самостоятельность выступаетъ въ походъ противъ традицій. Въ Лондонѣ есть „New gallery“, въ Парижѣ „Champ de Mars“ и въ Мюнхенѣ „Secession“, и даже берлинцы, которые въ искусствѣ должны быть всегда послѣдними, въ настоящее время имѣютъ также своихъ сецессіонистовъ. Еще сомнительно, будетъ-ли отъ этого польза въ развитіи искусства и много-ли отъ этого останется. Но нѣтъ сомнѣнія, что это освобождаетъ художника отъ поклоненія иностраннымъ образцамъ и дѣлаетъ его самостоятельнымъ. Нѣтъ сомнѣнія, что именно въ этомъ-то мы и нуждаемся.

Для меня составляетъ загадку, какъ это наше австрійское оффиціальное Общество Художниковъ не хочетъ этого понять. Оно само должно вѣдь чувствовать, что дальше такъ продолжаться дѣло не можетъ. Оно должно сознавать, что когда никто ничего не покупаетъ, никто ничего не понимаетъ и никто ничего не любитъ, то черезъ 50 лѣтъ у насъ не будетъ вообще никакого искусства и никакихъ художниковъ. Оно должно чувствовать, что только рѣшительная и неумолимая индивидуальность можетъ помочь въ этомъ. Зачѣмъ же оно такъ презрительно и насмѣшливо относится ко всему тому, что не слѣдуетъ старымъ шаблонамъ?

Я не имѣю ввиду обвинять главныхъ представителей этого Общества. Я не сомнѣваюсь, что у нихъ очень хорошія намѣренія. Но дѣятельность ихъ производитъ на меня впечатлѣніе, какъ будто они намѣренно хотятъ задержать развитіе публики и до тѣхъ поръ притѣснять каждый сильный талантъ, пока онъ не сбѣжитъ въ Мюнхенъ

П. Соколовъ.
(† Окт. 1899 г.).
Пейзажъ.

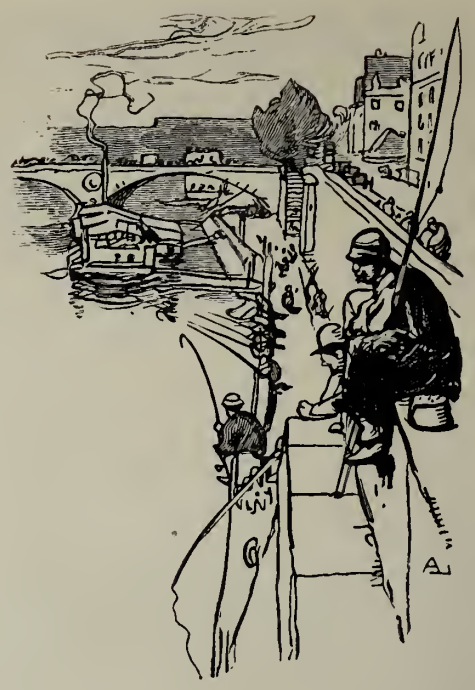
или Парижъ, или пока онъ не отречется отъ своихъ собственныхъ воззрѣній и погрузится въ рутину обыденнаго ремесла.

Австрійскому искусству, какъ и всякому другому, необходимы индивидуальныя произведенія для того, чтобы пробудить интересъ профановъ и развить ихъ вкусъ. Художники должны-бы всѣми силами поощрять индивидуальность, даже немного преувеличенную (впослѣдствіи все бы это сравнялось), и если не хватаетъ собственныхъ силъ, приглашать чужія. Но наше Художественное Общество преслѣдуетъ всякую индивидуальность и боязливо замыкается отъ иностраннаго искусства.

Нѣсколько человѣкъ, которые могли-бы у насъ сказать что-либо свое, которые стремятся быть современными,—а такихъ немного и они довольно боязливы и осторожны,—находятся у Общества въ подозрѣніи. Ихъ не принимаютъ на выставки или помѣщаютъ плохо, между устарѣвшими, темными „машинами“, гдѣ, конечно, они кажутся грубыми и рѣзкими. Ихъ лишаютъ права участія въ выборахъ. Не пренебрегаютъ никакими средствами, чтобы отравить имъ существованіе.

Съ иностранными художниками поступаютъ не лучше. Сколько колебаній было передъ тѣмъ, чтобы показать намъ Уде и Штука. Еще долго не познакомятъ насъ съ Тома и съ Клингеромъ. Сколько времени будутъ еще медлить, прежде чѣмъ привезти намъ Рафаэлли, Клода Монэ, бенара, Пювисъ де Шаванна, Казэна, Лагарда, Форрэна, больдини, Уистлера и Цорна.

Я намѣренно называю только самыя первостепенныя имена европейскихъ художниковъ, которые вездѣ извѣстны, но неизвѣстны у насъ въ Вѣнѣ.

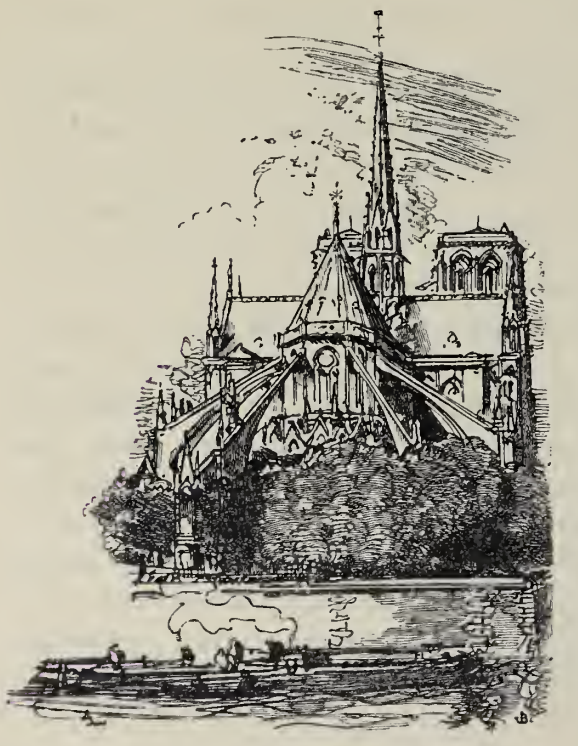


А. Лепэръ. Иллюстрація (гравюра).

Я знаю, какъ защищается Художественное Общество. Оно говоритъ: „конечно, это все выдающіеся художники и, конечно, жаль, что ихъ могучаго и своеобразнаго искусства нельзя здѣсь показать, но наша вѣнская публика настолько лишена всякаго художественнаго образованія, что появленіе вышеназванныхъ иностранныхъ художниковъ произвело бы только грандіозный скандалъ“. Но вѣдь это заколдованный кругъ: индивидуальнаго не смѣютъ проявлять, потому что толпа къ этому не подготовлена, а толпа не можетъ развиться, такъ какъ нѣтъ сильной индивидуальности.

Мнѣ кажется, положеніе дѣла настолько плачевно, любовь и пониманіе искусства настолько незначительны, что надо идти на рискъ. Можетъ быть, намъ и необходимъ скандалъ, рѣзкое и сильное несогласіе во мнѣніяхъ, которое возбуждается обыкновенно сильными индивидуальными натурами. Можетъ быть, это возбужденіе ненависти къ непривычному и новому только и можетъ насъ исцѣлить.

Наше Художественное Общество, которое призвано поощрять художниковъ, — ихъ худшій врагъ, потому что оно оставляетъ толпу необразованной, внѣ всякаго интереса къ искусству и безъ всякаго обновленія вкуса, а художникамъ запрещаетъ всякое проявленіе индивидуальности.



А. Лепэръ. Иллюстрація (гравюра).

II.

Правительство у насъ пренебрегаетъ образованіемъ публики. Академіи недостаетъ учителей, которые бы направили пытливый инстинктъ художника на вѣрный путь. Художники же сами ничего не дѣлаютъ, а только резонируютъ за кружкой пива, жалуясь на плохія времена.

Но это еще не самое худшее. Можно еще было-бы надѣяться и утѣшаться лучшимъ будущимъ, еслибъ по крайней мѣрѣ принимались во вниманіе порицанія, предостереженія и совѣты. Не пришлось бы отчаяваться, еслибъ по крайней мѣрѣ была критика.

Но у насъ въ Вѣнѣ нѣтъ художественной критики. Едва-ли иностранецъ повѣритъ этому, но все это можно доказать массою примѣровъ. Обойдите только художниковъ и спросите ихъ, кто изъ нихъ получилъ помощь и совѣтъ отъ

критики, вы наслушаетесь тутъ много болѣе сильныхъ и рѣзкихъ выраженій, чѣмъ бы я себѣ позволилъ, такъ какъ я вообще избѣгаю всякихъ личностей и только пытаюсь улучшить положеніе дѣла, насколько это возможно.

Я не затрагиваю больного вопроса о подкупности критики. Конечно, не хорошо, если критикъ продаетъ свое мнѣніе за сигары или за наличныя деньги, но это ничего не доказываетъ противъ серьезной и честной критики, рядомъ съ которой вездѣ существуютъ взяточники.

Я хочу сказать нѣсколько словъ только о честной критикѣ, которая честно мыслитъ, относится къ дѣлу серьезно, но, несмотря на это, все-таки не достигаетъ своей цѣли. Мнѣ хочется выяснить, что мѣшаетъ нашей критикѣ, вредитъ ея успѣху, и какъ помочь дѣлу.

А. Лепэръ. Иллюстрація (гравюра).

А. Лепэръ. Иллюстрація (гравюра).

Что же долженъ требовать художникъ отъ критика?

Предположимъ, что у меня есть пріятель, который занимается живописью. Его новая картина окончена, и онъ приглашаетъ меня посмотрѣть ее. Я долженъ высказать свое мнѣніе. Прихожу и смотрю. Онъ нарисовалъ кельнера изъ нашего кафе. Не могу не сознаться, что мнѣ больше нравятся жеманныя маркизы Ватто, розовое тѣло излюбленныхъ пастушекъ буше и стыдливая, нѣжная буржуазность Грёза. Я очень люблю рококо. Что для меня эта будничная жизнь въ искусствѣ? Я требую отъ нея того, чего именно въ ней нѣтъ. Я хочу чего-то нѣжнаго и тонкаго, что ласкало бы нервы. Ничего подобнаго не можетъ мнѣ дать кельнеръ моего друга. Положительно, эта картина не по моему вкусу. Я не могу ея хвалить. Мнѣ остается только сожалѣть, что я ничего не получаю отъ его таланта, который, будучи лучше направленъ, могъ бы доставить мнѣ нѣкоторое удовольствіе. Я не хочу кельнера. Мнѣ надо маркизъ. Ухожу я недовольный, а мой другъ твердо рѣшаетъ никогда мнѣ больше не показывать своихъ картинъ.

А. Лепэръ. Иллюстрація (гравюра).

Ясно: если онъ приглашаетъ меня и спрашиваетъ мое мнѣніе, то онъ ждетъ отъ меня не разсужденій о стилѣ рококо и о требованіяхъ

моего личнаго вкуса, а лишь откровеннаго мнѣнія о томъ, насколько удачно онъ осуществилъ свой замыселъ. Онъ вовсе и не спрашиваетъ, можно-ли рисовать кельнеровъ, или нѣтъ. Для него это вопросъ рѣшенный, и до моего личнаго вкуса ему нѣтъ дѣла. Онъ спрашиваетъ только, съумѣлъ-ли онъ выразить въ своей картинѣ то, что хотѣлъ. Онъ осмѣиваетъ меня съ моими маркизами. Если я не могу примириться съ его кельнеромъ, то мнѣ лучше молчать. Желать иное, чѣмъ то, чего желаетъ художникъ, не есть критическій пріемъ.

Но именно таковъ пріемъ нашей критики. Каждый изъ критиковъ имѣетъ свою „маркизу“, кельнера же никто не признаетъ.

Ф. Малявинъ
Рисунокъ.

Это похоже на то, какъ если-бы тому, кто спрашиваетъ у меня дорогу на вокзалъ сѣверной дороги, я отвѣтилъ: „поѣзжайте на югъ, тамъ гораздо красивѣе мѣстность!“

Художникъ долженъ требовать отъ критика, чтобы тотъ забылъ о своихъ маркизахъ, занялся бы его кельнеромъ. Иначе выйдетъ просто пустая болтовня, которая въ концѣ концовъ ни къ чему не приведетъ. Чего хочетъ художникъ, это его личное дѣло, но въ состояніи-ли онъ исполнить задуманное и какими средствами этого достичь, — вотъ чему должна научить критика.

Критикъ долженъ быть учителемъ, такимъ, какъ я его изобразилъ: онъ долженъ проникнуть въ натуру ученика, думать его мыслями и ясно сознавать его силы. Тогда только, когда онъ понимаетъ отдѣльно каждаго, пусть позаботится объ общемъ, заключая по разнымъ признакамъ о достоинствахъ и недостаткахъ каждаго. Критики, конечно, должны отказаться отъ многаго, чѣмъ они теперь преисполнены, и пріобрѣсти то, чего имъ недостаетъ. Они должны быть немного психологами, которые, познавая себя, умѣютъ проникать въ чужую душу, а также быть болѣе знакомыми съ техникою, для того, чтобы быть въ состояніи учить каждаго сообразно съ его пріемами; они должны прислушиваться къ другимъ искусствамъ и наукѣ, чтобы уловить каждое новое проявленіе человѣческаго духа. И они должны быть немножко менѣе историками,

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.

погруженными въ прошлое, нѣсколько менѣе знатоками антикварныхъ методовъ и не ситься съ готовой и неизмѣнной эстетикой.

Наша критика знаетъ массу вещей. Въ этомъ отношеніи у насъ все еще лучше, чѣмъ за-границей. Одинъ извѣстный берлинскій издатель сказалъ мнѣ однажды: „всегда вѣдь находится родственникъ или сирота, о которомъ надо заботиться. Если они никуда не годятся, то ихъ дѣлаютъ театральными рецензентами, а если они и къ этому слишкомъ неспособны, то имъ поручаютъ съ божьей помощью писать о живописи и тому подобныхъ вещахъ". Такъ далеко мы еще не зашли. Наши критики серьезно и порядочно образованы, только, къ сожалѣнію, это образованіе фальшивое и одностороннее. Они образованы исторически, антикварно и эстетически, но съ дѣйствительной критикой они не знакомы, потому и вліяніе ихъ такъ ничтожно.

Считаютъ за хорошую находку пригласить въ критики человѣка, который много читалъ и обладаетъ глубокими познаніями въ исторіи живописи. Онъ знаетъ всѣ имена съ датами рожденія и смерти, перечень художественныхъ произведеній и длинную судьбу каждаго изъ нихъ, какъ оно было нарисовано для такого-то принца, во время войны потеряно, наконецъ опять найдено у старьевщика, какъ ученый Х. призналъ его и черезъ гра-

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.

фа Y. помѣстилъ въ галлереѣ Z. Такой критикъ представляетъ собой ходячій лексиконъ всѣхъ датъ, какія только нужны, и всегда имѣетъ опредѣленный отвѣтъ на вопросъ о томъ, какая Мадонна Гольбейна, Дрезденская или Ульмская — оригиналъ, и какая — повтореніе. Что было вчера и третьяго дня — онъ знаетъ прекрасно, но онъ никогда не утруждаетъ себя по сегодняшнему дню угадать завтрашній. Его дѣло собирать и систематизировать установленные факты, но угадывать и вызывать еще неопредѣлившіяся стремленія — онъ не въ состояніи. Онъ былъ гдѣ-нибудь доцентомъ и, благодаря своему положенію, приглашается сотрудничать въ газетѣ. И вотъ неожиданно долженъ онъ руководить безпокойными стремленіями молодежи новой школы, о которой онъ едва слышалъ, но тому, кто написалъ книгу объ Альбрехтѣ Дюрерѣ, по общему мнѣнію, ничего не стоитъ разобраться въ новѣйшихъ теченіяхъ. При этомъ только забываютъ, что одно — это описывать жизнь Гёте и развитіе его творчества, а другое — при его жизни помогать ему перейти отъ Геца къ Тассо!

Другіе критики бываютъ знатоками въ другомъ родѣ. У нихъ есть особенный талантъ изучить манеру каждаго художника и отличать ее по самымъ легкимъ и едва уловимымъ признакамъ. большею частью они не въ состояніи выразить это словами, они точно чуютъ это нюхомъ и слышатъ по инстинкту. Для картинныхъ галлерей они необходимы. Они легко пріобрѣтаютъ имя и приглашаются, благодаря этому имени, въ газету, гдѣ имъ надо ни съ того ни съ сего дѣйствовать, какъ дѣйствуютъ тонкіе психологи, хотя они, въ сущности, могутъ отмѣчать только грубые, внѣшніе штрихи.

Ф. Малявинъ.
Рисунокъ.

Ж. Казенъ.
Улица.

Еще чаще это просто диллетанты или художники-неудачники. Они Рафаэли, но, къ сожалѣнію, безъ рукъ. Они все хотѣли бы сдѣлать, но только ничего не могутъ. Они чувствуютъ искусство какъ художники, но они лишены дара работать; имъ не удается, или они никогда не отваживаются, приняться за дѣло. Такимъ образомъ, они рисуютъ въ своихъ мечтахъ, лелѣютъ и создаютъ готовый идеалъ, который они страстно любятъ, но, конечно, не могутъ доказать. Ясно, что они не могутъ быть лучшими критиками. Такъ какъ они сами ничего не могутъ создать, то менѣе всего благосклонны къ удачнику, который можетъ создать то, чего они не желаютъ. Если же художникъ воплощаетъ то, чего они не любятъ, то гнѣву ихъ не имѣется предѣловъ. У нихъ у всѣхъ есть односторонность художника, но только съ болѣе сильнымъ оттѣнкомъ раздраженія и нетерпимости. Они не могутъ оцѣнить произведеніе художника сообразно съ его замысломъ, они не проникаютъ въ его душу, они прислушиваются всегда къ своему безпокойному голосу зависти и не признаютъ кромѣ этого никакихъ законовъ.

Отъ такихъ критиковъ художникъ получаетъ только непріятности, и они не могутъ ни научить художника, ни поощрить. Для этого такіе критики должны обладать тѣмъ, чего у нихъ нѣтъ: думать мыслями художника, жить его чувствами, преиспол-

няться его замыслами, и только тогда давать ему толковые совѣты. Конечно, на этомъ критику не слѣдуетъ останавливаться, и вполнѣ понявъ стремленія художника и изучивъ его силы, онъ долженъ опредѣлить его мѣсто рядомъ съ другими, сопоставить съ потребностями даннаго общества, и отмѣтить, насколько данный художникъ, въ сравненіи со своими товарищами, затрагиваетъ неясные, бродящіе запросы своего поколѣнія. Въ такомъ случаѣ его критика изъ индивидуально-педагогической сдѣлается соціально-пророческой.

Я очень просто представляю себѣ пріемы такой критики. Гдѣ-нибудь устраивается выставка пяти, десяти, ста художниковъ. Критика разсматриваетъ картины и ищетъ, что каждая изъ нихъ хочетъ сказать. Собственныхъ желаній она не должна принимать во вниманіе. Она не спрашиваетъ, нравится-ли это ей, но соотвѣтствуетъ-ли данное произведеніе характеру художника и годится-ли для выраженія его натуры: она должна даже порицать то, что ей нравится, если это исходитъ не непосредственно изъ темперамента художника, а повѣяло со стороны. Она разсматриваетъ: чего хочетъ художникъ, что уже есть у него и чего ему недостаетъ, чтобы высказаться вполнѣ. Такимъ образомъ, она находитъ критерій въ соотвѣтствіи замысла съ выполненіемъ. Тогда только начинается оцѣнка самого замысла и его соотвѣтствія духу времени.

Ж. Казенъ. Вечеръ.

Въ другихъ искусствахъ и въ области науки ищутъ указаній на то, куда стремится духъ эпохи и какъ будетъ развиваться художественный вкусъ. Кто служитъ такимъ образомъ развитію, тотъ, хотя бы и обладалъ небольшими способностями, помогаетъ искусству больше, чѣмъ тотъ, кто съ большимъ мастерствомъ задерживаетъ его развитіе.

Подобнаго критика не легко найти. Ему необходима такая тонкость воспріимчивости, какая бываетъ очень рѣдко.

Но надо измѣнить не только духъ, но и форму критики. Пресса

Ж. Казенъ.
Пейзажъ.

должна не только разумно разсуждать объ искусствѣ, она должна прежде всего больше имъ интересоваться. Для этого не нужно особой тонкости, достаточно и доброй воли. Въ газетахъ безпрестанно говорится о всякихъ глупостяхъ, которыя никого не интересуютъ, только искусству удѣляютъ нѣсколько скудныхъ, случайныхъ фразъ. Къ театру я отношусь съ энтузіазмомъ, но если сравнить, сколько мѣста пресса удѣляетъ театру и сколько искусству, то нельзя не признать, что здѣсь нѣтъ никакого соотвѣтствія. О художникахъ весь годъ ничего не говорятъ, а когда наступаетъ время выставки, два или три фельетона должны исчерпать все содержаніе ихъ долгой и уединенной работы. Эта привычка говорить о художникахъ главнымъ образомъ только во время выставки, и притомъ о всѣхъ сразу, недостойна.

Вотъ висятъ отъ 200 до 300 картинъ. Въ благопріятномъ случаѣ въ распоряженіи критика всего 8—10 столбцовъ, большая часть которыхъ, конечно, отдается извѣстнымъ именамъ, менѣе всего въ этомъ нуждающимся, а также „гвоздямъ“ выставки, которыми восхищаются любопытные. Молодежь, которая пробивается, ищетъ совѣта и помощи, спокойная работа которой еще боязливо медлитъ, одѣляется нѣсколькими жалкими строками въ концѣ фельетона, гдѣ печатается перечень картинъ кое-какъ, безъ всякой системы, что только затрудняетъ и сердитъ читателя.

Германъ Баръ.

Тёрнеръ.

Невозможно искусственно привить дарованіе, но можно содѣйствовать развитію его, разъ оно уже имѣется, и къ этому, въ сущности, сводятся всѣ наши попеченія о молодомъ поколѣніи художниковъ, всѣ заботы о правильной постановкѣ художественнаго образованія и обученія. Всѣмъ слишкомъ дорого и важно, чтобы скрытыя часто для самихъ обладателей силы могли проявиться, развиться и наконецъ подарить человѣчество тѣми свѣтлыми откровеніями красоты, которыхъ оно такъ жаждетъ, какъ единственно способныхъ утѣшить его среди безцѣльнаго блужданія и суетной мелочности жизни. Въ этомъ отношеніи весьма важна и *поучительна* была выставка Тёрнера, устроенная прошлой весной въ Лондонѣ, такъ какъ на ней красовались, на всеобщую радость, произведенія одного изъ геніальнѣйшихъ художниковъ міра, а посредствомъ систематичнаго и толковаго выбора работъ изъ всѣхъ періодовъ его дѣятельности были какъ-бы указаны пути, по которымъ всякій чувствующій въ себѣ Аполлона, но не вѣдающій, какъ „выговорить“ ему его, долженъ-бы идти, чтобы достигнуть своей цѣли.

Ж. Казенъ.
Лунная ночь.

Никто не заподозрилъ-бы въ первыхъ опытахъ Тёрнера, что имѣетъ передъ собой работы не случайныя, а разумно приготовительныя для какихъ-то сверх-

И. Кадушина, С.П.Б.

Ж. Казенъ.
Пейзажъ.

человѣческихъ созданій, для какихъ-то экстазовъ, неописуемыхъ и неподражаемыхъ. Зародышъ геніальности Тёрнера сразу нашелъ вѣрное направленіе своему росту и развился затѣмъ спокойно, осторожно, безъ преждевременныхъ порывовъ.

болѣе всего въ немъ поражаетъ насъ полное равнодушіе къ плагіату, такъ сильно мучащее наше поколѣніе съ тѣхъ поръ, какъ тысячи музеевъ и милліоны фотографій и изданій дѣлаютъ его съ каждымъ днемъ неизбѣжнѣе, и съ тѣхъ поръ, что именно вслѣдствіе общедоступности всего этого плагіатъ невозможно скрыть, ни отъ себя, ни отъ другихъ. Тёрнеру, какъ многимъ другимъ геніямъ (напр., Микель Анжело, Рафаэлю), это было совершенно безразлично; сознавая громадную свою силу, онъ не боялся „переселяться“ въ другія личности, жить ихъ жизнью, думать ихъ думами и даже работать средствами, добытыми ими. Это ему было до такой степени все равно, что, по завѣщанію своему, онъ попросилъ повѣсить свою Дидону въ музеѣ на вѣчныя времена рядомъ съ картиной Клода, хотя несомнѣнно, что вещь его поддѣлка подъ ту, правда, геніальная и превосходящая даже оригиналъ. Такъ и въ ранней молодости онъ не стѣснялся работать, какъ всѣ, какъ работали его учителя и сверстники; его Оксфордскій мостъ можно-бы приписать любому прошловѣковому перспективисту, его видъ въ Шрусбёри — совершенный Гюберъ-Роберъ, его раннія марины — иногда просто поддѣлки подъ Гойена, бакгейзена, Велде или даже Ж. Верне. Время школы онъ употребилъ дѣйствительно на школу, щадя себя для будущаго, цѣпляясь за старшихъ, какъ-бы высасывая ихъ силы, дабы претворить ихъ въ себѣ.

А. Головинъ и Е. Полѣнова. Русская столовая.

Но не въ одномъ подражаніи, не въ одномъ изученіи прежнихъ и современныхъ ему мастеровъ и на присвоеніи того хорошаго, что было въ ихъ манерахъ, прошли юные годы его, но — и главнымъ образомъ — на строгомъ, систематическомъ изученіи природы. Десятками тысячъ насчитываются его этюды, и тѣ, которые относятся къ первому періоду, поражаютъ именно какимъ-то педантизмомъ, доведеннымъ, на нашъ взглядъ, до крайности, до чего-то мучительнаго. Травы, деревья, скалы, горы, зданія изучены до мельчайшихъ подробностей; иной этюдъ перваго плана видимо писанъ цѣлый мѣсяцъ, иной готическій соборъ скопированъ съ такими архитектурными деталями, которыя, мнѣ кажется, не передала-бы фотографія; и все это сдѣлано разумно и остроумно, какъ у Дюрера, безъ шика, безъ „отсебятины“, съ невѣроятной легкостью и гибкостью карандаша и кисти. Тёрнеръ дѣлалъ запасы опыта для будущаго творчества, и когда онъ почувствовалъ въ себѣ, что этотъ запасъ сталъ неисчерпаемымъ, когда онъ такъ набилъ себѣ руку, что она почти машинально и съ механической точностью передавала все, на чемъ останавливался глазъ или что зарождалось въ его головѣ, тогда лишь принялся онъ высвобождаться отъ постороннихъ вліяній, отъ школьнаго копированія другихъ и природы и про-

Е. Полѣнова. Мотивъ для рѣзьбы.

А. Головинъ и Е. Полѣнова. Русская столовая.

бовать свои собственныя силы. Первые шаги въ этомъ направленіи уже прекрасны, но нерѣшительны, несмѣлы, и этотъ типъ живописи Тёрнера, самый доступный и легкій, впослѣдствіи породилъ цѣлую громадную школу, послѣдними представителями которой мы можемъ еще считать Андрея Ахенбаха и Изабэ, а отчасти также современныхъ Шотландцевъ.

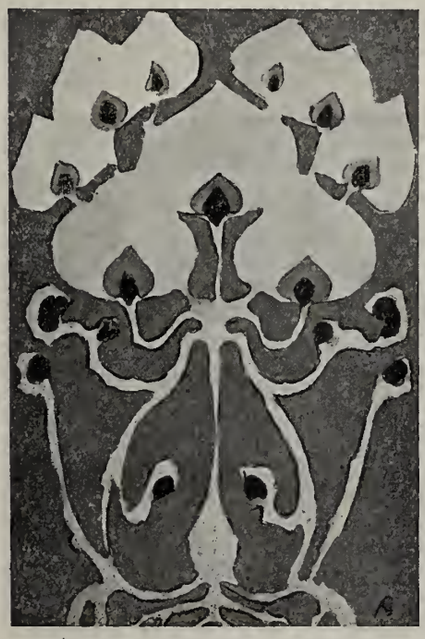
На выставкѣ этотъ періодъ былъ, между прочимъ, представленъ двумя видами замка Кильгарранъ: одинъ совершенно „тиціанескъ", какъ-бы закопченый, темно-коричневый съ темно-краснымъ, понятый по-Вальтеръ-Скотовски, напыщенно-угрюмо, съ подчеркнутой романтической ноткой, другой—съ проблескомъ чего-то ужъ чисто Тёрнеровскаго, серебристаго, свободнаго и весело-прекраснаго. Прослѣдите весь послѣдующій трудъ Тёрнера и вы поразитесь, что онъ прошелъ путь Тиціана и Рембрандта наоборотъ, т. е. онъ началъ съ темнаго, мрачнаго, тяжелаго и кончилъ радостнымъ, ликующимъ, свѣтлымъ, и только уже самыя послѣднія его вещи, писанныя за годъ, за два до смерти, когда талантъ въ семидесяти-лѣтнемъ старцѣ видимо сталъ слабѣть, онъ какъ будто вернулся къ тому, чѣмъ началъ. Замѣчательно, однако, что эти послѣднія, старческія вещи не хуже тѣхъ первыхъ!

А. Головинъ. Панно для русской столовой.

Въ этотъ-же пертельности написано чудесныхъ маринъ, съ волнами, по которымъ лодки, переполненныя надутыми парусами, сутся и вьются гро- Что можетъ быть скучмыхъ лучшихъ, хотятя-бы Изабэ? Пріѣвмы судовъ, неизбѣжвый періодъ его дѣяимъ большинство тѣхъ разбушевавшимися скачутъ и танцуютъ людьми, корабли съ надъ которыми незовыя темныя тучи. нѣе маринъ и даже сабы голландскихъ, хошіяся и научныя форное выписываніе снастей, однообразіе обстановки — все это дѣлаетъ то, что можно, пожалуй, насладиться одной, двумя картинами, но невозможно не зѣвать и не впадать въ тоску при видѣ многихъ. Въ чемъ-же секретъ Тёрнера, что его марины всегда интересны, и тогда, когда онѣ фантастичны, невѣроятны, а слѣдовательно не имѣютъ ничего общаго съ обыкновенными маринами, и даже тогда, когда, какъ въ той картинѣ „Голландскій флотъ", на выставкѣ, все передано съ простой правдой, прямо съ натуры, съ совершенно точными кораблями и кордажами на нихъ, среди совершенно обыкновеннаго морского пейзажа? Въ томъ, мнѣ кажется, что Тёрнеръ любилъ море и корабли не такъ, какъ всѣ, даже моряки, но съ примѣсью какой-то чувственности и страсти, вслѣдствіе чего онъ во всемъ могъ отыскать внутренній смыслъ и жизнь, и умѣлъ безподобно передать это все: и клубящіяся, наростающія другъ на друга, пухнущія и разрывающіяся облака, и громоздящіяся, несущіяся и разсыпающіяся волны, и даже такіе предметы, какъ корабли и лодки, въ которыхъ онъ подчеркивалъ грацію, характеръ и ихъ оживленность. Рёскинъ выставляетъ Тёрнера, какъ всевѣдущаго мастера, выхватившаго отъ природы ея тайну созданія и оживленія, и въ этомъ, какъ во всемъ

томъ, что онъ говоритъ о Тёрнерѣ, онъ вполнѣ правъ. Человѣкъ, который цѣлыми годами безустанно и неотрывно изучалъ формацію облаковъ и движеніе воды, вглядывался въ малѣйшій оттѣнокъ атмосферы, слѣдилъ за всякимъ измѣненіемъ свѣта, проникалъ въ глубину всякаго явленія, могъ въ концѣ концовъ такъ усвоить себѣ законы, по которымъ течетъ жизнь, чтобы быть въ состояніи „творить“ ее свободно, не стѣсняясь дѣйствительностью, то приближаясь къ ней, то удаляясь отъ нея, но всегда передавая вѣчные и неизмѣнные законы всеобщаго ритма, великой жизни надъ жизнями, безъ которой искусство какого-нибудь Гюстава Моро или Редона такъ мертво и ненужно. будучи творцомъ цѣлаго міра, несуществующаго и несбыточнаго, но сколь дивнаго и прекраснаго, живущаго своей жизнью, онъ

А. Головинъ и Е. Полѣнова. Русская столовая.



А. Головинъ. Деталь орнамента для русской столовой.

естественно долженъ былъ заботиться о сохраненіи его; онъ былъ, какъ богъ, влюбленъ въ созданіе рукъ своихъ и духа своего, и отсюда такъ просто объясняется его скупость, казавшаяся низменной и недостойной современникамъ, но лишь благодаря которой мы можемъ теперь въ Лондонскомъ музеѣ *) наслаждаться этимъ неисчерпаемымъ, грандіознымъ, космическимъ твореніемъ.

Я не стану разбирать всѣ остальныя картины и даже категоріи ихъ на выставкѣ, но остановлюсь на двухъ, трехъ вещахъ, наиболѣе меня поразившихъ. Такъ я не могу пройти молчаніемъ пейзажей „Мортлэкъ“ и „Бэрнсъ-Террасъ“, хотя новаго для уразумѣнія Тёрнера они ничего не даютъ, а являются даже какимъ-то анахронизмомъ въ его творчествѣ, такъ

*) Тёрнеръ, какъ извѣстно, завѣщалъ все свое состояніе (140.000 фунтовъ, послѣ процесса съ наслѣдниками всего 20.000 фунт.) и всѣ собранныя имъ лучшія свои картины и десятки тысячъ этюдовъ Лондонскому музею.

А. Головинъ и Е. Полѣнова. Панно для русской столовой.

какъ оба писаны въ эпоху полнаго его разцвѣта, но совершенно скромно и объективно рисуютъ природу; не могу-же я ихъ пройти молчаніемъ оттого, что они принадлежатъ къ числу вообще самыхъ лучшихъ картинъ на свѣтѣ. „Видъ Мортлэка“ передаетъ одинъ изъ тѣхъ сырыхъ, прохладныхъ, слегка грустныхъ лѣтнихъ вечеровъ, которые столь типичны для лондонскихъ окрестностей; справа хорошая, но очень простая дача, среди сада, въ которомъ гуляютъ владѣлецъ и гости; слѣва изъ-за деревьевъ, растущихъ вдоль парапета террасы, разстилается подернутый легкимъ туманомъ, но все-же далекій видъ на рѣку и противуположный берегъ, тускло освѣщенный блѣднымъ заходящимъ солнцемъ. Другой видъ очень похожъ на первый, служитъ однако ему контрастомъ; здѣсь тоже парапетъ террасы, тоже видъ изъ-за деревьевъ на Темзу и противуположный берегъ, но вся мѣстность какъ-бы растворена въ жгучихъ и радостныхъ лучахъ, залита, проникнута заходящимъ солнцемъ, которое какъ раскаленное ядро повисло надъ рѣкой; отъ деревьевъ ложатся длинными (не грубосинія какъ у нѣкоторыхъ импрессіонистовъ, но тонко изученныя сѣрыя, прозрачныя) тѣни; на первомъ планѣ стулъ и папка художника, какъ будто только-что вставшаго и прогуливающагося для отдыха; на парапетъ влѣзла собака *) и весело лаетъ въ пространство; по рѣкѣ гоняются въ наряд-

Е. Полѣнова. Мотивъ для рѣзьбы.

*) Знаменитая собака, вырѣзанная Лэндсиромъ, изъ газеты, промазанная черной краской и налѣпленная на картину. Тёрнеръ нашелъ, что картина оттого выиграла, и оставилъ безъ измѣненія прибавку пріятеля.

А. Головинъ и Е. Полѣнова. Панно для русской столовой.

ныхъ баркахъ и лодкахъ спортсмэны. Въ той картинѣ есть нѣчто щемящее, что чувствуешь въ лѣтніе несовсѣмъ ясные вечера, когда солнце закатывается въ холодномъ туманѣ, напоминающемъ о близости осени и ненастныхъ дней; въ этой—одно ликованіе, торжество природы, какое-то всеобщее священное опьяненіе солнцемъ, апоѳеозъ свѣта, безъ намека на бремя и тоску жизни!

Картинъ полнаго расцвѣта на выставкѣ было сравнительно мало и ихъ больше и онѣ значительнѣе въ Національной галлереѣ. Но и здѣсь находилось нѣсколько первоклассныхъ твореній, исполняющихъ, положимъ, паническимъ ужасомъ буржуевъ, но и выражающихъ „настоящаго“ Тёрнера. Среди нихъ наиболѣе поражала „Похищеніе Европы“. Смѣло можно предположить, что извѣстный анекдотъ о томъ, какъ Тёрнеръ (по другимъ даннымъ Дистлеръ), увидавъ на выставкѣ одну изъ своихъ картинъ повѣшенной кверхъ ногами, попросилъ оставить ее такъ, находя, что она оттого лишь выигрываетъ, — что анекдотъ сей касается именно этой картины. Вообразите себѣ пачкотню слѣва рыжеватую, справа синеватую, голубую вверху, среди которой какія-то несуразныя, на первый взглядъ, пятна. „Пачкотня“, впрочемъ, сразу очаровываетъ своей гаммой, крайне нѣжной, сочной и прекрасной; но это очарованіе не уступаетъ мѣсто негодованію, какъ то испытываешь передъ массой современной ерунды, но, напротивъ того, чѣмъ больше всматриваешься, тѣмъ

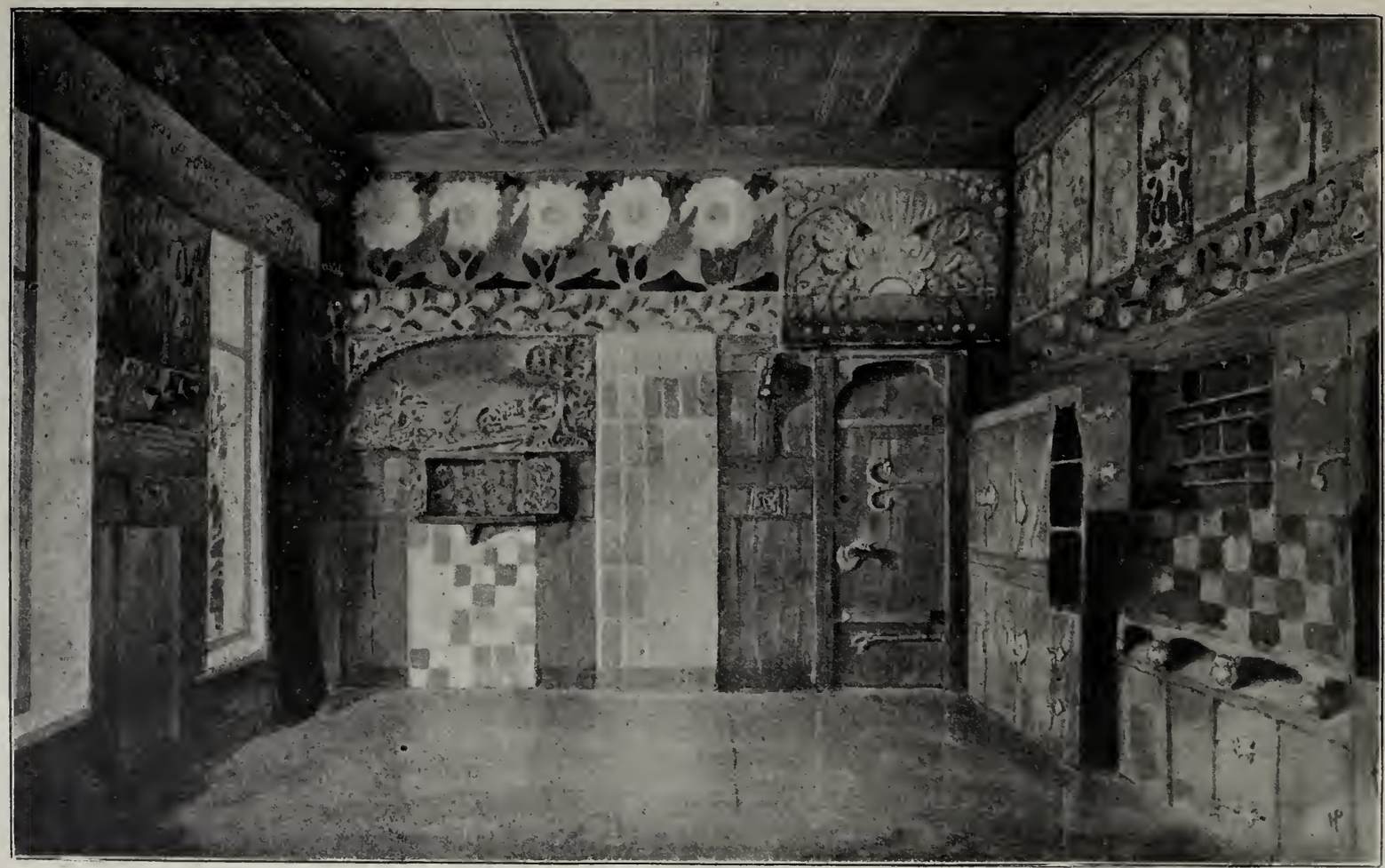
Е. Полѣнова. Мотивъ для рѣзьбы.

Е. Полѣнова. Орнаментъ.

сильнѣе начинаешь любить эту картину и въ концѣ концовъ приходишь отъ нея въ восторгъ вполнѣ естественно, безъ навинчиванія, безъ снобизма, безъ всякой позы. Соглашаешься, что такъ и нужно было изобразить этотъ древній миѳъ; всякое очертаніе, всякое сходство съ дѣйствительностью было-бы нелѣпымъ и неумѣстнымъ; лишь въ этой элементарной хаотичности вѣришь сказкѣ, миришься съ ней; нѣтъ ни Юпитера въ видѣ быка, ни женщинъ, ни берега, ни моря, ни неба, но есть эмбріоны всего этого, намеки, еле-осязательныя видѣнія, еле-сквозящія въ божественной красѣ еще полуслившихся началъ. Я знаю лишь двѣ картины Тёрнера, въ которыхъ онъ такъ высоко поднялся надъ всякимъ искусствомъ, надъ всѣмъ коснымъ и человѣческимъ, и въ которыхъ онъ все-же съумѣлъ сохранить безъ убытка всю прелесть, почерпнутую изъ дѣйствительности, очистивъ ее и придавъ ей божественную отвлеченность. Картины эти: „Пещера царицы Мабъ“ и „Снѣжная буря на морѣ“, обѣ въ Національной галлереѣ, одинаково поразительны по замыслу и выполненію.

А. Головинъ. Кресло.

Мѣсто не позволяетъ мнѣ распространиться такъ, какъ хотѣлось-бы, объ остальныхъ перлахъ этой выставки: о всѣхъ этихъ тающихъ въ нѣжно-розовомъ свѣтѣ Венеціяхъ, о сладостныхъ или грозныхъ швейцарскихъ видахъ, о дивныхъ закатахъ надъ бархатистыми холмами, фантастическими замками и сонными рѣками, о всѣхъ миѳо-



А. Головинъ и Е. Полѣнова. Русская столовая.

А. Головинъ. Эскизъ панно для русской столовой.

логическихъ сценахъ, столь ново и геніально переданныхъ, о всѣхъ этихъ акварельныхъ этюдахъ, то дѣтски простодушныхъ, то сложныхъ, замысловатыхъ и значительныхъ, какъ любая его картина. Въ заключеніе скажу лишь нѣсколько словъ спеціально о техникѣ Тёрнера, такъ удивительно развившейся изъ тѣхъ юношескихъ, сухихъ, почти нелѣпыхъ изученій, о которыхъ я говорилъ въ началѣ, до того свободнаго, неподражаемаго, безподобнаго великолѣпія, чѣмъ была живопись его въ концѣ его жизни. Мнѣ кажется, что техника послѣднихъ годовъ есть прямой, послѣдовательный выводъ изъ той юношеской школы. Лишь такой художникъ, который наизусть зналъ, какъ растутъ деревья и травы, какъ группируются предметы, какъ строится земная поверхность, такъ зналъ законы перспективы, древнее и средневѣковое искусство, могъ до такой крайней степени пренебрегать деталями, чтобъ передавать одно лишь общее, главное, существенное. Къ счастію, ничего изъ того, что онъ зналъ, онъ не зналъ „академически“ (говорятъ, его лекціи о перспективѣ были настоящимъ сумбуромъ), т. е. по шаблону, повѣривъ на слово другимъ. Если онъ и подражалъ другимъ и даже копировалъ ихъ, то свободно, выбирая въ нихъ то, что подсказывало ему внутреннее чутье, а не то, что навязывалъ профессоръ. Во всякое изученіе онъ вносилъ пылкій темпераментъ, нервность, страсть, не застрявая на лишнемъ, второстепенномъ или преждевременномъ (въ чемъ, къ сожалѣнію, только и состоитъ академическое обученіе). Возмутительно, что Тёрнера обвиняютъ въ томъ, что онъ со-временемъ сдѣлался небреженъ, и въ примѣръ указываютъ на такія картины, какъ „Похищеніе Европы“, „Поѣздъ на мосту“, „Снѣжную бурю“ и прочія лучшія его вещи. Дѣйствительно, эти картины кажутся написанными съ плеча, въ одинъ присѣстъ,—настолько невозможно прослѣдить въ нихъ рисунокъ, настолько краски странны, необычайны, настолько вся картина носитъ отпечатокъ нервной спѣшки и безумнаго порыва. Однако, я утверждаю, что труда въ этихъ картинахъ столько-же, какъ въ самыхъ выписанныхъ картинахъ Мейсонье. Издали вы наслаждаетесь общимъ, но предполагаете, что оно достигнуто случайнымъ бросаньемъ куда ни по-

Е. Полѣнова. Мотивъ для рѣзьбы.

пало удачно выбранныхъ красокъ; подойдите ближе — и вы поразитесь: ни одинъ мазокъ не тождественъ съ другимъ, для каждаго квадратнаго миллиметра Тёрнеръ мѣнялъ тонъ и кисть, — работа чудовищная, тѣмъ болѣе удивительная, я сказалъ-бы: почтенная (если-бы это слово не звучало здѣсь такъ непристойно), что она почти незамѣтна, ибо Тёрнеръ, въ противуположность современнымъ пуантилистамъ, смягчалъ переходы, сливалъ краски одну въ другую, изъ-за чего получалась въ его картинахъ та дивная, сочная и гладкая поверхность, которая одна уже способна доставлять художественное наслажденіе. Издали „Похищеніе Европы“ — аккордъ изъ трехъ красокъ, вблизи это — симфонія тоновъ, служащихъ звучности и полнотѣ этого аккорда; и оттого только они служатъ ему, что всѣ дѣйствительно вѣрно выбраны и на мѣстѣ положены; а чтобъ дойти до этого въ такомъ кажущемся хаосѣ, нужно было болѣе чѣмъ научнымъ образомъ „знать“ законы красокъ и свѣта, я говорю: болѣе чѣмъ научнымъ, такъ какъ, разумѣется, свести знаніе Тёрнера къ научнымъ даннымъ, какъ то пробовали нѣмецкіе ученые, невозможно, ибо оно другого, высшаго, божественнаго порядка.

Интересно было-бы психологически выяснить такъ-называемое нравственное безобразіе великаго мастера. было-ли то безобразіе? Его скупость, мнѣ кажется, вполнѣ оправдывается приведеннымъ выше соображеніемъ о желаніи Тёрнера сохранить на-

Старинный деревянный свѣчной ящикъ.

вѣки свое дѣтище, нарожденный имъ космосъ. Что же касается его дикости, нелюдимости, то развѣ онѣ непонятны въ человѣкѣ, не имѣвшемъ себѣ подобнаго, съ кѣмъ-бы поговорить, съ кѣмъ подѣлиться пожиравшимъ его пламенемъ? Онъ жилъ одиноко среди своихъ созданій и все, что чувствовалъ, передавалъ въ краскахъ. Темнымъ мѣстомъ его біографіи остаются все-же его связи съ женщинами низшаго разряда (съ нѣсколькими одновременно), отъ которыхъ онъ скрывалъ изъ-скупости свое имя и положеніе и у одной изъ которыхъ его застигла смерть. Разумѣется, въ старикѣ и поэтѣ такая жизнь особливо поражаетъ насъ своей уродливостью, но не былъ-ли въ сущности логиченъ такой великолѣпный цинизмъ въ человѣкѣ, который мысленно постоянно витал въ сказочной Элладѣ, который бесѣдовалъ съ солнцемъ какъ съ равнымъ, и который среди своего общества, народа и времени въ свои годы ничего близкаго къ своимъ желаніямъ не могъ найти?

Александръ Бенуа.

А. Головинъ.
Проектъ обложки.

Художественная Хроника

Афродита-Діана.

...За лѣто я много думалъ о статьѣ Д. С. Мережковскаго: «Трагедія цѣломудрія и сладострастія» въ «*Мірѣ Искусства*», написанной по поводу трагедіи Эврипида: «Ипполитъ». Зимой, на Васильевскомъ островѣ, въ залѣ Дервиза, г. Воротниковъ, старательно подготовивъ исполненіе древней трагедіи, доставилъ немногочисленнымъ, но избраннымъ зрителямъ высокое наслажденіе — увидѣть и хоры, и костюмы, и услышать метръ древнихъ грековъ. Главная роль, роль Федры, была исполнена превосходно. Передъ сценой, въ противоположеніи одна другой, стояли мраморныя, или съ поддѣлкой подъ мраморъ, статуи Афродиты и Діаны. И помню, слушая трагедію, я все смотрѣлъ на эти статуи. Обнаженная Афродита, почти закрытая Діана Почти... Но не хотѣлось смотрѣть на Афродиту, и невольно, съ *уваженіемъ*, если не съ умиленіемъ (этого еще не умѣли достигнуть греки), глаза обращались къ Діанѣ.

Что за мотивъ воображенія, заставившій древнихъ дать *два* изображенія, *двѣ* идеи, почти *двѣ гранки* женской красоты: закрытая Діана, обнаженная Афродита? Замѣчательно, что *на всѣхъ статуяхъ* (древнихъ, подлинныхъ) Афродиты есть *слѣдъ* одежды; она лежитъ около ногъ, отложена въ сторону, спустилась и упала на стулъ, пень, недесталъ; но она — непремѣнно *есть*. «Діана» *отложена*, но ея *край* виденъ... Мы проговорились: нельзя-ли постигнуть Діану какъ завершеніе Афродиты? какъ священный пеплумъ, который, закрывая формы — входитъ въ нихъ душою, *стыдливостью* и только когда загорѣлся этотъ небесный лучъ въ «тѣлѣ», мы обращаемъ къ нему взоръ, *ищемъ* его, а грекъ назвалъ это искомое нами, это закрытое «тѣло» — «небожителемъ». Что за законъ?..

Если у *всѣхъ* подлинныхъ Афродитъ одежда отброшена, но *есть*, то и статуя Діаны, всѣмъ извѣстная, закрыта, но не совершенно, а только *почти*... Колѣна и голени — обнажены. Т. е., въ умоначертаніи грека, Діана *начинаетъ* собою Афродиту; въ ней есть, пусть уголокъ одинъ — но Афродиты. И безъ этого она потеряла бы прелесть, не стала бы тою обворожительною дѣвою, которая странствуетъ по лѣсамъ и гоняется за ланями, а наше воображеніе гоняется за нею, какъ гонялось воображеніе Праксителей и Фидіевъ...

Не здѣсь-ли тайна одежды? Теперь, когда мысль красоты почти потеряна, потеряна и мысль одежды. Одежда — вѣчная Діана, т. е. обнажая — скрываетъ, или скрывая — обнажаетъ. Мысль одежды — скромность. И если она не увеличиваетъ этой главной и единственной красоты женщины, не удлиняетъ крылышекъ *души* афродизіазиса, — она не нужна, т. е., пусть будетъ какой угодно, хоть мѣшкомъ рогожи. Но, повторяемъ, усиліе скрыть не должно идти въ разрѣзъ съ мыслью обнажить: одежда, въ которой женщина *была-бы такъ скрыта*, что мы даже не различали-бы, мужчина подъ нею или женщина, была-бы, удивительно сказать,... *не скромна*, а *нахальна*. Да, это поразительно: *нуль* женщины (абсолютное исчезновеніе Афродиты) даетъ впечатлѣніе не скромности, а... камня, куклы, или — нахальства. Удивительный просвѣтъ: значитъ въ Афродитѣ toute nue, есть начало, есть тенденція, есть уголокъ и утренній лучъ — Діаны. *Скромность* — это и есть присущее и притомъ главное свойство Афродиты.

Я только теперь, т. е. по связи Афродиты и Діаны, припоминаю замѣчательныя слова Ѳ. И. Буслаева, въ одной изъ статеекъ его, помѣщенной въ *Пропилеяхъ* гдѣ онъ разсматриваетъ древнее ваяніе. Я не помню, содержанія статьи но, коснувшись Геры, супруги «отца полубоговъ», «полу-людей», «полу-божескаго и полу-человѣческаго» на землѣ, онъ мимоходомъдѣлаетъ замѣчаніе, бросивъ которое — спѣшитъ къ своимъ темамъ далѣе. Вотъ оно: «по греческому представленію, Гера всякій разъ, вставъ съ ложа отца боговъ, опять становится дѣвственницею». Въ этомъ представленіи грековъ — цѣлая бездна генія, проницанія, глубины... Оставимъ «Зевса», который очень глубокъ, и сосредоточимся на «герѣ» (мы все пишемъ съ *маленькой* буквы, потому что это —

существа, *сути*, которыя стали, вѣроятно очень поздно, лицами и именами).

Гера и есть Афродита-Діана. «вѣчно дѣвственная» «супруга», «дѣвственница» въ «супружествѣ».

Вѣчная проблема, пожалуй, цѣлаго міра. Убейте здѣсь Афродиту вы получите камень; отбросьте окончательно, отбросьте самый *кончикъ* «пеплума» отъ Афродиты, — вы получите *голую* Афродиту. Какъ странно! Замѣчаете вы, что въ словѣ «обнаженная» есть частица пеплума: «обнаженная» мы говоримъ о той, которая *только—что была* закрыта. Да, слова имѣютъ свои «одежы». И «обнаженная» еще прекрасна, тогда какъ «голая» — отвратительна. Нѣтъ на ней и *никогда не было* пеплума. Когда, лѣтъ 15 назадъ, я былъ на французской выставкѣ картинъ въ Москвѣ (первая всероссійская выставка), то здѣсь и были только «голыя тѣла», а не «обнаженныя тѣла», и отсюда бѣдственное отъ нихъ впечатлѣніе. Цѣлая улица «банщицъ». Новая эра, наша эра, потеряла пониманіе Діаны въ Афродитѣ.

«Діана» и есть «господская» половина Афродиты, ради которой она стала для людей. . была для грековъ «небожителемъ». Вернемся, однако, къ Герѣ. «Вѣчная дѣвственница» безъ отрицанія «супружества». Суть природы, до извѣстной степени суть всей природы, заключается въ томъ, чтобы «не развращаясь» — «жить», «не растлѣваясь» — «тлѣть»; и, если позволено такъ выразиться, примѣняясь къ нашимъ понятіямъ и къ нашему странному неумѣнью ни «жить», ни «тлѣть»: задача всей природы лежитъ въ вѣчномъ переходѣ «въ матерь», обѣгая *наше неумѣлое и запакощенное* «супружество». Быть матерью дѣтей Павла Ивановича Чичикова — еще такъ и сякъ... но ужъ быть «супругою» П. И. Чичикова — нѣтъ, это не переносно не только для Праксителя, но и для Гоголя, который предпочелъ, для сохраненія чистоплотности въ поэмѣ, оставить Чичикова холостымъ. Суть состоитъ въ томъ, что «материнство», даже отъ всякаго, — прекрасно; но «супружество» неизмѣримо утонченнѣе и труднѣе материнства, несравненно его метафизичнѣе. Во всякомъ случаѣ въ мечтѣ греческаго воображенія сказалось это пониманіе утонченныхъ и трудныхъ сторонъ муже-женскаго слагапія Космоса.

Они знали, что есть въ мірѣ Зевсъ, какъ на землѣ — «зевсы», стеклышки великаго разбившагося зеркала Есть въ мірѣ какая-то вѣчно не срывающаяся, не прорываемая вѣнчальная «фата». Міръ «цѣломудръ:» кто этого не замѣтитъ? Но, если такъ — онъ *женственъ* или *мужескъ*; вотъ съ чѣмъ согласятся уже съ большимъ трудомъ. И міръ былъ бы шалостью, гримасой, глупостью, — если-бы въ какомъ-то тайномъ и особенномъ смыслѣ онъ ...не носилъ, на плечахъ своихъ, чудесной ризы вѣнчанія. «Вѣчная дѣва» и «вѣчная супруга»... Напримѣръ, нельзя не почувствовать, что міръ въ 5½ часовъ утра бываетъ «цѣломудреннѣе», чѣмъ въ 8 вечера; «только-что встаетъ съ ложа», и роса наслажденія еще горитъ на рѣсницахъ: конечно — удвоенное, утроенное дѣвство! Тайна, греками постигнутая, и такъ не понятная французамъ.

Обращаемся къ Афродитѣ и Діанѣ: Діана есть высшее, казалось-бы, отрицаніе Афродиты, между тѣмъ она — черта стальной гравировальной иглы, которая именно и обводитъ около «афродиты-тѣла» высшій афродитизіанскій очеркъ, взглянувъ на который мы говоримъ: «это — небесное тѣло», «оно не землею рождено». Однако, этотъ небесный идеалъ и построенъ землею: «молящіеся такъ долго смотрѣли на небо, что наконецъ увидѣли на небѣ то, на что смотрѣли». Я замѣтилъ, что толстоногая Афродита, стоявшая въ залѣ Дервиза, ни меня, ни, кажется, никого не привлекала. *Въ этомъ все дѣло.* Афродита «безъ пеплума» никого не привлекаетъ. Такимъ образомъ «вѣчная дѣвственность» Геры есть условіе, чтобы «зевсъ» съ маленькой буквы становился Зевсомъ съ прописной литеры.

Во всякомъ случаѣ, нельзя иначе представить себѣ «поклоненіе» грековъ «Діанѣ и Афродитѣ», при взаимномъ ихъ другъ друга *отрицаніи*, какъ дополняя мысленно это внѣшнее отрицаніе — тайнымъ внутреннимъ *согласіемъ*. Въ приведенномъ мнѣ о Герѣ это согласованіе — очевидно. Мы добавимъ, что абсолютная согласованность ихъ есть истина міра, есть необходимость міра, есть проблема жизни каждаго изъ насъ. Пантеонъ грековъ нисколько не былъ необузданною фантазіею. «Что есть на землѣ — есть и на небѣ»; и «физическое на землѣ — метафизично на небѣ». Самое простое соображеніе, которому слѣдуемъ и мы. Еще одно замѣчаніе: греки не съумѣли, иначе какъ раздвояя на двѣ отдѣльныя фигуры, представить... «святое» «тѣло». Они постигали, что это — *можетъ* быть, но какъ — не съумѣли изобразить. Всѣ ихъ тѣла въ сущности *свѣтски*, а не религіозны; феномены *безъ* просвѣчивающаго въ нихъ ноумена. Т. е. искусство греческое пало въ безсиліи передъ своею-же проблемою, обоженія тѣла. Брошенные рѣзцы подняли итальянцы XV-го вѣка. Осмотрѣвъ рѣзецъ, они сказали — онъ грубъ. Небесное — это *тѣнь*, это — *переливъ*; во всякомъ случаѣ — это намекъ, а не дѣйствительность. Они взяли палитру, т. е. безконеч-

ность цвѣтовъ; и нѣжную какъ дыханіе кисть. А главное, они пережили, т. е. духъ человѣческій пережилъ XV вѣковъ серьезной молитвы. И неразрѣшимое для грека — разрѣшилось. Это превосходнѣйшее, чѣмъ греческое, искусство, называется ложно «Renaissance'омъ», ибо это было превосходное новое рожденіе. Подъ кистью Корреджіо (любимая тема его «святая ночь», минута *рожденія*) задрожало святое тѣло. Нѣтъ уже Діаны; умерла Афродита. Зачѣмъ эти *свѣтскія* тѣла — при всѣхъ греческихъ усиліяхъ — все-таки свѣтскія, и которыя съ презрѣніемъ оставилъ даже грекъ? Все уже *совершилось*: Гера, наконецъ, родила; и все также осталась нетлѣнною. Теперь умиленно смотря на нее, съ материнскою нѣжностью склоненную надъ младенцемъ, мы понимаемъ, что есть въ тѣлесномъ — неуменъ, передъ которымъ молитва есть истинная и истинному дань. Нравственное и прекрасное, тѣлесное и духовное, земное и божеское — все въ каждой матери, но все особенно — въ Единой Небесной Матери.

Еще одно наблюденіе въ области міровыхъ мечтаній-ли, иллюзій-ли; т. е. идеаловъ перемѣшанныхъ съ фантазіею. Платонъ, въ «Тимеѣ», странно записываетъ:

«Есть въ Египтѣ, въ предѣлахъ Дельты, область, называемая саисскою, а въ этой области — самый большой городъ Саисъ. Основательницею этого города туземцы считаютъ небожительницу, имя которой по египетски Нейтъ, а по гречески Аѳина, — по крайней мѣрѣ сами они такъ говорятъ» (*Тимей, III*). Авторъ русскаго перевода знаменитый профессоръ Карповъ, дѣлаетъ примѣчаніе къ этому мѣсту: «Въ Саисѣ, гдѣ Нейтъ имѣла великолѣпнѣйшее святилище, найдена прекрасная статуя богини съ надписью, смыслъ которой Шамполіонъ передаетъ такъ: *Я — все: прошедшее, настоящее и будущее; покрывала моего не поднималъ никто изъ смертныхъ. но солнце есть мое рожденіе.* Ретъ справедливо замѣчаетъ, что приподниманіе пеплоса указываетъ здѣсь не на непостижимость существа (N. B. обычная мысль, и между прочимъ мысль Шиллера въ стихотвореніи — «Юноша изъ Саиса»), но на супружество, и что надпись указываетъ только, что Нейтъ *не раздѣляла супружескаго ложа ни съ кѣмъ изъ смертныхъ, или боговъ*; съ другой стороны, дается знать, что *и сама она не произошла отъ какого-либо супружескаго союза божествъ*, но есть божество вѣчное, изначальное, хотя и натуральное, такъ-какъ *изъ ея лона рождается сынъ солнца*».

Кстати — вотъ снимокъ статуи Нейтъ, какъ она приведена въ большомъ трудѣ Масперо: («Hist. des peuples d'Orient classique, v. 1, p. 104»).

Фиг 1.

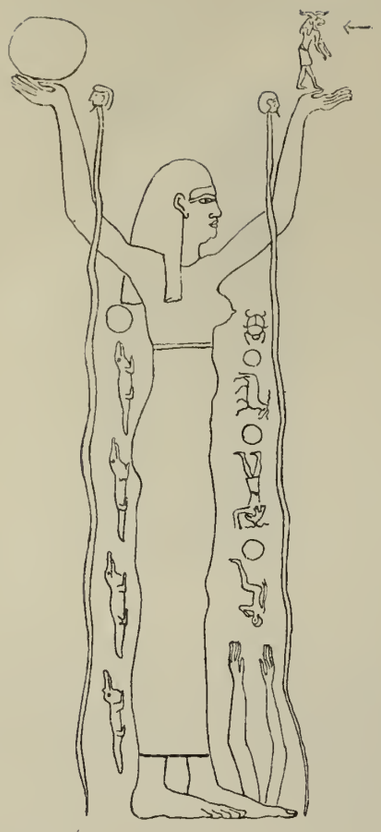
Ниже мы приведемъ варіанты этой фигуры; пока — остановимся на объясненіяхъ. Это — египетская Діана-Афродита. Иной образъ, но одна мысль; и, какъ говоритъ въ упоеніи одинъ изъ героевъ Достоевскаго:

„Одна и та-же *мысль, съ начала вѣковъ — и вѣчно".*
(Бѣсы, часть I. стр. 214).

И говоритъ о себѣ Нейтъ:

„Я — была, есть и *буду".*

Вѣчное усиліе — «родить» «безъ истлѣнія»; усиліе, и чаяніе, и надежда, и возможность. Глубокая и страшная ошибка Рета была сказать, что изъ Нейтъ «рождается натуральный свѣтъ солнца». Это — уже азбука египтологіи, что «солнце рождающееся» есть «рождающійся младенецъ», «восходящее солнце», «побѣдитель Шифона-Сета». И надпись на статуѣ «*Нейтъ*», въ части. упоминающей солнце, показываетъ, что *это* имя есть *мѣстное, саисское* наименованіе Изисъ. «Родила сына» «оставаясь дѣвою» — вотъ полная мысль статуи, мысль саисскаго поклоненія, поклоненія чуть-чуть олегкомысленнаго греками, но которое вошло въ полноту серьезности подъ кистью Корреджіо. («Святая ночь»)... Мы обѣщали привести варіанты саисской Нейтъ, и, думается, этотъ рисунокъ «Нутъ-богини неба», приведенный Бругшемъ въ его «Recueil des monuments Egyptiens», Лейпцигъ, 1862. (vol. I, pl. XXXIII) (фиг. 2), своеобразно выражаетъ, но именно мысль Корреджіо. Какъ прекрасны, до чего оригинальны и выразительны эти руки. *Одни руки*, поднятыя



Фиг. 2.

откуда-то, «съ земли» — «долу», кверху: это... Корреджіо, берущійся за кисть во вдохновеніи, чтобы рисовать. На встрѣчу поднятымъ рукамъ... плыветъ въ небесахъ младенецъ, въ той характерной позѣ *съ пальцемъ, опущеннымъ на уста*, какъ всегда рисуется у египтянъ Горусъ-младенецъ. Дальше — созвѣздія, т. е. одни знаки ихъ, знаки *нѣкоторыхъ* созвѣздій. Мы ихъ увидимъ еще на одномъ варіантѣ. Но безъ знаковъ для себя, плывутъ небесныя свѣтила, луна, солнце. И... наконецъ, дѣва-женщина держитъ на ладоняхъ поднятыхъ рукъ — *землю* и ея «идола», «кроткаго» Аммона. Послѣдніе термины мы приводимъ безъ поясненій и доказательствъ, такъ-какъ они были-бы длинны и внѣ нашей темы. Полуобнажена. Скрыта и открыта. Болѣе полно, и въ томъ-же собраніи египетскихъ рисунковъ Бругша, приведенъ этотъ символъ той-же космической фаты, неопредѣленнаго, къ чему и на землѣ мы вѣчно стремимся и отъ чего вѣчно воздерживаемся: здѣсь — (фиг. 3) всѣ созвѣздія, намъ извѣстныя :*козерогъ, рыбы, овенъ, близнецы, стрѣлецъ, ракъ, вѣсы, левъ*... Рисунокъ — изъ Ѳивскаго храма. Въ одной легендѣ о греческой Герѣ разсказывается, что когда «у Зевса родился, отъ земной женщины, Геркулесъ, то, чтобы дать ребенку безсмертіе, отецъ, — на этотъ разъ небесный отецъ, — поднесъ малютку къ груди спящей Геры. Но онъ такъ крѣпко взялъ грудь, что Гера проснулась отъ боли и оттолкнула ребенка. И вотъ», разсказывается далѣе, — «*молоко ея разлилось по небесному своду и образовало млечный путь*». Странная фантазія, съ которой ничего опредѣленнаго я не умѣлъ соединить, когда, еще до гимназіи, въ книжкѣ разсказовъ у старшей сестры, прочелъ среди подвиговъ Геркулеса и эту часть миѳа. Но какъ ей *родственно* это египетское изображеніе, на

Фиг. 3.

которомъ *движеніе молока въ груди* — такъ выразительно, и сейчасъ... звѣзды, звѣзды, звѣзды. Въ то же время, одѣяніе этой фигуры очень похоже на одѣяніе саисской Нейтъ, да и конечно — мысль ея одна съ тою. *Мѣстныя* имена и лица *одной* сути. Спросимъ себя, какая-же тайна повлекла воображеніе народовъ ко всѣмъ этимъ живописнымъ, скульптурнымъ, религіознымъ представленіямъ? Тайна и... *наблюдаемая, доказуемая* дѣйствительность.

Бѣдные народы... не знавшіе газетъ, журналовъ, дипломатіи, школы. Они вѣчно думали о себѣ, потому что имъ не о чемъ было думать еще. Мы

смотримъ вѣчно наружу: къ этому влечетъ насъ журналъ, школа, форумъ; они съ такою же необходимостью смотрѣли вѣчно въ себя и около себя. «Себя» они лучше знали, чѣмъ мы. Что же въ «себѣ» есть особенно удивительнаго? *Дѣла* наши?.. Это—такъ понятно, ибо *мы* ихъ творимъ и направляемъ. Но мы *творимся* сами: и вотъ это — не такъ понятно; идея «творца меня» — вотъ идея этихъ народовъ; идея «творенія моего» — вотъ тема ихъ вѣчнаго размышленія, ихъ тысячелѣтняго размышленія. Здѣсь — раздѣленіе грѣшнаго и святого, совмѣщеніе грѣшнаго и святого; «грѣшное» и «святое» какъ чередованіе, какъ путаница — то въ одинъ образъ, то — въ два. «Діана» и «Афродита»... Такъ *просто* стать кастратомъ, но это не то... Такъ *просто* и «послужить тѣлу» .. Опять не то. Что же есть искомое «то» и «истина»? Жить и не умереть. Жить вѣчно. Какъ-то «грѣшить» и въ грѣхѣ «святиться»... Діана и Афродита — какъ формулировали греки, и, конечно, ошиблись, ибо, очевидно, — *одна* жизнь есть и *одна* святость. Гдѣ-же узелъ, связующій грѣхъ и святость? Вѣчная проблема, пожалуй, всѣхъ религій. Узелъ, гдѣ грѣхъ растворялся-бы въ святость, и гдѣ святость вбирала-бы въ себя грѣхъ, ничего въ себѣ не теряя. Можно-ли пролить въ «грѣхъ» — «благочестіе?» Что тогда выйдетъ? «Благочестивый грѣхъ?» Что за странное понятіе?! Но вѣдь есть смиреніе. И вотъ, въ чертахъ глубокаго смиренія грѣхъ—уже немножечко не есть грѣхъ, уже края грѣха здѣсь не остры, не рѣжутъ. Даже трудно понять, грѣхъ-ли это течетъ, святость-ли. Мы говоримъ вообще; но это такъ понятно въ кругѣ нашей особенной темы. Корреджіо досказалъ всемірную мысль, давъ въ руки младенца. Вотъ догадка! Вѣчныя и вѣчно недостаточныя греческія удвоенія (Гера, *раздвояющаяся* на Афродиту и Діану) нашли въ *третьемъ* (рожденное) — синтезъ. Тутъ есть забота; тутъ есть милосердіе. Тутъ есть — *будущность*, какъ и воспоминанія *прошлаго*. «Прошлое, настоящее и будущее», — такъ и формулировала Нейтъ — «въ солнцѣ», которое рождено какъ-бы «безъ поднятія покрывала». Въ миньятюрѣ эту проблему рѣшаемъ мы, но не умѣемъ рѣшить... Востокъ, послѣ тысячъ лѣтъ напряженія, съумѣлъ ее разрѣшить. Вотъ ужъ истинный «вѣчный разрывъ фаты» съ вѣчнымъ «сохраненіемъ ея цѣлости» — эта восточная семья, неудержимо рождающая и вѣчно сохраняющая именно умиленно-кроткій тонъ въ рожденіяхъ. Какія-то чудныя тонкія льдинки, которыя беретъ въ роть больной, онѣ оттаиваютъ съ краешковъ — и онъ глотаетъ въ нихъ освѣженіе и исцѣленіе, когда вообще природа льда — простужать и рѣзать. Грѣхъ преобразованъ. Нѣтъ грѣха. Болѣе: грѣхъ течетъ уже какъ святость, «въ жизнь вѣчную». Въ «Книгѣ Руѳь», когда эта моавитянка, по совѣту свекрови, приходитъ къ Воозу и говоритъ ему въ нощи слова, которыя мы не рѣшаемся здѣсь повторить — Афродита и Діана чудно слились. Нѣтъ, болѣе; грекъ никогда этого не умѣлъ, онъ только мечталъ объ этомъ. Афродита умерла, Діана — умерла... Появилось нѣчто чудно-семитическое, и чему, быть можетъ, никогда, никогда не научится аріецъ! Но *это* ученіе, какъ *проблема* — есть и будетъ вѣчно алкаться! Ибо эта проблема, повторяемъ — грѣшить и въ грѣхѣ не знать грѣха. Мы все сбиваемся въ словахъ; да вѣдь и народы, въ тысячелѣтіяхъ, въ цѣлыхъ цивилизаціяхъ, сбиваясь, тысячи лѣтъ сбиваясь — нашли такъ поздно *тонъ* «грѣха безгрѣшнаго».

Вернемся къ нашимъ миньятюрамъ, и неудачамъ, и попыткамъ. Семья, въ необозримой гаммѣ ея выраженій, ея колорита, семья III-го, IX-го, XIV-го, XVIII-го вѣка; семья германская, семья французская — все это вѣчная проблема и вѣчный-же феноменъ сочетанія, удачнаго-неудачнаго, «Аѳродиты-Діаны». Чуть-чуть больше Афродиты — и является колоритъ «оголенности», который такъ рѣзанулъ мой вкусъ на французской выставкѣ. «Боже, моя жена — кухарка», вотъ родникъ распада тысячи семей. Повторяю, умѣнье сочетать Діану и Афродиту — есть проблема каждой семьи, есть феноменъ каждой семьи, и греки не фантазировали, а рѣшали реальнѣйшую изъ проблемъ, и, вмѣстѣ, проблему вѣчную. Каждая женщина есть Афродита, — въ этомъ ея суть; но еще болѣе ея суть и геній заключается въ томъ, чтобы остаться до конца, до дряхлости — глубочайшею Діаною. И это возможно. Развѣ не «Діану» любилъ, и *влюбленъ* былъ въ нее, знаменитый Афанасій Иванычъ въ геніальномъ эскизѣ Гоголя? Вотъ примѣръ совершеннаго разрѣшенія на украинской почвѣ греческой темы. И, между тѣмъ, Пульхерія Ивановна, конечно, грѣшила столько-же, какъ Гера. Грѣшила... «и не была грѣшна». Въ этомъ — проблема. Въ этомъ — еврейская Руоь. Повторяемъ, суть семьи и ея «столпо-охранительный характеръ», надъ которымъ столько трудятся (не понимая дѣла) консерваторы цѣлой Европы (въ сущности — разрушая семью, ибо они только понимаютъ въ ней «соціальную скрѣпу»), лежитъ въ томъ, что она въ точности есть, какъ выразился Лермонтовъ о памятникахъ старой Грузіи —

....столпообразная руина

древняго Востока, которая вошла угломъ въ нашу цивилизацію, есть египетско-халдейскій столбъ, который, вырви его у насъ изъ-подъ ногъ, — и мы рухнемъ. Всѣ эти безчисленныя «Астарты»-«Ашеры», «Афродиты»-«Діаны», «Isis» — «Нейтъ», все это — историческій невыразимый трудъ, который, наконецъ, отыскалъ *тонъ* «безгрѣшнаго грѣха»; отыскалъ — и тѣнь своего открытія (однако — только тѣнь) далъ намъ: «живите такъ — и не умрете», «какъ не умирали мы — проживя по 4,000 лѣтъ». Поразительно, что желѣзные римляне, со своимъ фатальнымъ страхомъ передъ разводомъ, съ «idée fixe» соціально-семейной крѣпости — все-таки провалились именно на семейной почвѣ. Тутъ дѣло не въ вѣкахъ, но въ томъ, «какъ провести этотъ вечеръ»; въ «днѣ за днемъ», которые «святились бы Богу». Какъ цѣломудренны были римляне еще при Катонѣ; а финикіяне, по приведенной цитатѣ, были, повидимому, «на краю гибели» за 2,000 лѣтъ до Р. Х., «утопая въ развратѣ». Увы, печальное заблужденіе: финикіяне — *искали*, они — совершали *опыты*. Они — *находили тонъ истины*. Пришелъ Александръ — и какая сила сопротивленія ему у Тира! пришелъ Веспасіанъ къ Іерусалиму, и то поселеніе, «за необузданное служеніе» котораго «развратной Ашерѣ» упрекали пророки — какую выразило мощь устойчивости! Чтобы сорвать человѣка съ мѣста — надо было вырвать камень изъ подъ человѣка, и кажется для того, чтобы сорвать Сіонъ — вырвать нужно было этотъ «центръ земли» съ его мѣста, и выворотить всю эту сирійскую полоску земли. И никто изъ *этихъ* народовъ не умѣлъ ни *уставать*, ни *самъ* умирать. И ими завѣщанною истиною, — частью, крохами истины, — питаемся мы. Это Хананеянка о себѣ сказала смиренно (какой *всегда* тонъ у этихъ служительницъ Ашерѣ): «Господи, и рабы не лишены бываютъ крохъ, падающихъ со стола господина своего». Какая ошибка: это отъ *ихъ* стола, когда они уже такъ давно умерли, мы вкушаемъ, сыты, и крохи все не убываютъ. Святыя крохи, чудодѣйственной силы.

Добавимъ нѣсколько о нашей темѣ. Ошибка и *ограниченность* какъ Діаны, такъ и Афродиты, въ изображеніяхъ грековъ, въ мечтаніяхъ грековъ, въ рѣшеніи ими великой проблемы «безгрѣшнаго въ грѣхѣ» лежала въ томъ, что какъ одна, такъ и другая были взяты ими въ оторванности, уединенности *едино*-личности. Цѣломудріе Діаны есть только отрицаніе, нѣсколько сухое; она вѣчно гоняется на охотѣ по лѣсамъ и это... чуть-чуть напоминаетъ pruderie «синихъ чулковъ» нашего времени. Греки съумѣли схватить въ цѣломудріи только цѣломудріе: ошибка, за которую мы ихъ не можемъ судить, ибо даже и мы, послѣ такого всемірнаго опыта, и даже не слабѣйшіе изъ насъ, но сильные вкусомъ и умомъ, полагаемъ суть цѣломудрія въ пассивномъ отвращеніи, въ невѣдѣніи, въ отрицаніи... материнства. Діану даже нельзя представить матерью. Эта-же ограниченность лежитъ въ Афродитѣ. Ея обнаженность — какая-то «an und für sich». Для чего она? кому? Это — Нарцисъ, который *самъ на себя* смотрится въ воду. «По плоду познается дерево», и здѣсь не было «плода», отчего и смоковница была посѣчена во благовременіи. Какъ Діана, такъ и Аффродита — не разрѣшаются въ полноту семьи, хотя безспорно въ нихъ выражена проблема именно семьи. Афродиту также нельзя представить матерью.

Сама вѣчная *молодость* ихъ и *красивость* — есть недостатокъ и односторонность, есть какая-то неумѣлость грека двинуться впередъ мыслью. Развѣ нельзя быть *старою* и — безконечно прекрасною? *Некрасивою* — и удивительно милою? Этого шага впередъ не умѣли, *въ предѣлахъ данной темы*, сдѣлать греки и, подъ конецъ, можетъ быть они забыли и о самой темѣ. Между тѣмъ, именно она у нихъ была, о чемъ сохранились слѣды въ упрекахъ Отцовъ Церкви: «что за вкусъ у васъ», — упрекалъ, если не ошибаюсь Юстинъ-Философъ: «вы воздвигли статую женщинѣ, которая имѣла (не помню точно цифру) столько-то дѣтей». И онъ сравнивалъ, очевидно не понимая темы, эту женщину съ общеизвѣстнымъ плодовитымъ животнымъ. Къ сожалѣнію, не имѣя памятника подъ руками, я не могу привести очень интересной, въ принципіальномъ отношеніи, цитаты. Юстинъ-Философъ начиналъ собою эру существеннаго забытія всѣхъ темъ, очеркъ которыхъ мы сдѣлали; существеннаго непониманія всего труда, который раньше совершился надъ великою проблемою семьи. Онъ, и эра, которую (въ толпѣ другихъ лицъ) онъ начиналъ, взяли семью какъ эмпирическій фактъ; взяли въ томъ тонѣ, въ какомъ она существовала, въ полной увѣренности, что это естественный дичёкъ, выростающій «такъ-себѣ», «вездѣ». Поэтому, мысль грека изобразить, (кажется — статуя принадлежала Праксителю, и была однимъ изъ знаменитыхъ его созданій) ахеянку или аѳинянку, имѣвшую что-то около 17 человѣкъ дѣтей — показалась ему шокирующею благовоспитанность неумѣстностью. «Къ чему столько?» спрашиваетъ онъ. «Зачѣмъ вообще худож-

никъ избралъ темою столь мало эстетическій предметъ, какъ роженицу». Упрекъ этотъ, мы точно помнимъ, есть у апологета. Подобные-же упреки и пасмѣшки разсыпаны и въ составѣ укоризнъ Зевсу, что онъ «столько рождалъ и почти только рождалъ», такъ-что — чего не замѣтилъ древній полемистъ противъ язычества, — сущность Зевса и есть рожденіе, тайна рожденія, не разрѣшимое и не уразумѣваемое въ рожденіи, что въ концѣ концовъ у грековъ разрѣшилось въ созданіе *старческаго*, «*древняго днями*», лица. Но, какъ мы говоримъ судя по недошедшей до насъ статуѣ Праксителя и упрекамъ Юстина-Философа, мысль грека ступала иногда далѣе сухихъ Діаны и Афродиты, простираясь въ семитическую глубину. И, между тѣмъ, для грековъ это было вообще такъ легко. Кто имѣлъ случай разсматривать египетскіе рисунки, не можетъ не прійти къ убѣжденію, что въ сущности евреи и

Фиг. 4.

греки раздѣлили между собою египетскую проблему. Великій недостатокъ іудаизма — отсутствіе граціи. Это — самый неграціозный народъ въ исторіи, утомительно серьезный. Наоборотъ, этой угрюмой серьезности ужъ черезчуръ недостаетъ грекамъ, грація которыхъ вѣчно хочетъ перейти въ кокетство. Египтяне были удивительно грацiозный народъ; съ вѣчною улыбкою, но которая не умѣла, и даже вѣрно не понимала, *какъ* перейти въ хохотъ; народъ поразительной нѣжности, которая, судя по внутренней разрисовкѣ ихъ подземныхъ сооруженій (картины быта), никогда болѣе не повторилась въ исторіи. Но темы Греціи и Іудеи схвачены въ Египтѣ въ ихъ не расчлененной ясности и уравновѣшенности. Тамъ уже было пророчество — въ прозѣ; тамъ — вѣчная Афродита.

Рисунокъ 4, взятъ изъ Масперо и поясненъ: «Isis, refugié dans les marais, allait Horus sous la protection des dieux». — Греки этого не умѣли. Мать — *бѣжала, нуждается въ покровительствѣ*: вотъ элементъ трогательности, котораго не пришло на умъ ввести въ красоту грекамъ. Она наконецъ — *Мать-Питательница*, и этого элемента безкорыстія, служенія *другому* опять недоставало греческой красотѣ. Отъ этого ни Афродиту, ни Діану мы не находимъ окруженною небесными силами, какъ дерзнули представить египтяне свое болѣе полное воплощеніе женской сущности. Утонченные греки понимали, что ни Афродитѣ, за ея красивость, ни Діанѣ, за ея грацію все-таки не за что истинно поклониться и истинно послужить. Религія ихъ постоянно соскальзывала на художество, какъ религія евреевъ никогда не поднималась до художества. У послѣднихъ былъ чистый ноуменъ, не покрывшійся феноменальными выявленіями; у первыхъ все устремлялось къ феноменальному, все попало въ выявленіе, и умерло, когда окончательно подъ феноменомъ исчезъ ноуменъ. Если очень внимательно наблюдать евреевъ, даже каждаго еврея, можно замѣтить въ немъ черты помѣшательства; въ «Венеціанскомъ купцѣ» Шейлокъ есть чисто помѣшанный, съ idée fixe, почти съ галлюцинаціями. Греки почти не знали первыхъ болѣзней: «бремя» ихъ въ исторіи было легко; бремя, и именно внутреннее, субъективное бремя еврея — почти не переносимо. Это — бремя Атласа, которое раздавливаетъ собою даже Геракла. Мы говоримъ не иносказаніе, не уподобленіе: вѣдь они, въ самомъ дѣлѣ, держатъ «небо» на плечахъ, и — вопятъ отъ тяжести въ исторіи, какъ уязвленный Аяксъ.

В. Розановъ.

Литературныя окаменѣлости.

Одинъ все тотъ-же ты... Ступивъ за
твой порогъ,
Я вдругъ переношусь во дни Екатерины.

Будущій историкъ русской литературы XIX вѣка остановится, быть можетъ, съ любопытствомъ на одномъ странномъ явленіи. Начавшись пестрой смѣной направленій, шумной борьбой «классицизма» и «романтизма», къ которымъ послѣ подоспѣлъ одолѣвшій обоихъ соперниковъ «реализмъ», — она къ концу вѣка, точно утомясь пережитыми тре-

вогами, отложила внутри себя цѣлые пласты неподвижныхъ психологическихъ массъ, цѣлые залежи своего рода духовныхъ окаменѣлостей. Года идутъ, десятилѣтія уходятъ, принося и унося разноцвѣтныя волны новыхъ настроеній и идей, — а онѣ все не трогаются съ мѣста, и какъ подъ лежачій камень не течетъ вода, такъ къ нимъ не просачивается ни одна капля новыхъ «теченій».

Ступивъ за очарованную черту этого «сонnаго царства», получаешь оригинальное впечатлѣніе, точно при чтеніи эпизода старичковъ Ѳомушки и Ѳимушки въ «Новѣ» Тургенева. Помните тамъ старичекъ-мужъ поетъ за клавесиномъ:

На толь, чтобы печали
Въ любви намъ находить,
Намъ боги сердце дали
Способное любить?

А супруга его подхватываетъ со всей граціей добраго стараго времени:

Одно лишь чувство страсти
Безъ бѣдъ, безъ злой напасти
На свѣтѣ есть-ли гдѣ? —
Нигдѣ, нигдѣ, нигдѣ!

И такъ и вѣетъ XVIII-мъ вѣкомъ, фижмами и робронами, пудреными париками, галантностью милыхъ маркизовъ и нѣжностью хрупкихъ фарфоровыхъ маркизъ.

Такое-же впечатлѣніе испытываешь, читая недавно вышедшій сборникъ журнала *Русское Богатство*, на-половину посвященный Пушкину. *Русское Богатство* есть, какъ извѣстно, признанный «законный» наслѣдникъ покойныхъ *Отечественныхъ Записокъ*, а черезъ нихъ и знаменитыхъ журналовъ 60-хъ годовъ — *Современника* и *Русскаго Слова*, которымъ журналъ этотъ приходится, такъ сказать, внучкомъ. И молодой «представитель рода» является очень благовоспитаннымъ юношей, твердо помнящимъ пятую заповѣдь и умѣющимъ хранить фамильныя традиціи. «Представительство» свое онъ, очевидно, получилъ и сохраняетъ педаромъ. На страницахъ его сборника, въ рядѣ статей, разсматривающихъ поэзію Пушкина, письма Пушкина, эпоху Пушкина, можно найти во всей своей свѣжести и невредимости, лишь немного пріукрытыя цвѣтами краснорѣчія и прикрашенныя лицемѣріемъ, всѣ «точки зрѣнія» нашихъ 60-хъ и 70-хъ годовъ.

Г. Гриневичъ (персонажъ, занимающій въ журналѣ амплуа спеціальнаго «литературнаго критика») въ огромной и безконечной статьѣ разсматриваетъ сперва Пушкина «въ сознаніи русской литературы», т. е. дѣлаетъ обзоръ критическихъ взглядовъ на поэзію Пушкина, а затѣмъ уже и самъ «опредѣляетъ» Пушкина, какъ «пѣвца гуманной красоты», т. е. демонстрируетъ на протяженіи двухъ печатныхъ листовъ «полезность» поэта, какъ насадителя «чувствъ добрыхъ».

Первая половина статьи интереснѣе: тутъ мы находимъ цѣликомъ, какъ въ музеѣ, всю археологію либеральныхъ древностей, всю аммуницію былыхъ стычекъ и вылазокъ. Исторія знаменитаго пушкинскаго празднества 1880 года въ Москвѣ (въ свое время такъ много насолившаго нашимъ «семидесятникамъ», которые справедливо почувствовали въ немъ «начало конца» своей «эры») излагается прямо по «документамъ» архива «Отечеств. Записокъ»: — «Двусмысленность отношенія знаменитаго романиста (Тургенева) къ поэзіи Некрасова была тогда-же отмѣчена, на страницахъ «Отеч. Записокъ», Н. К. Михайловскимъ»... — «Конечно, у всѣхъ еще въ памяти, съ какой горькой и мѣткой ироніей нарисовалъ Успенскій фантастическую картину того, какъ на другой день послѣ торжества являлись къ Достоевскому съ выраженіемъ глубокой признательности...» всѣ разнохарактерные пушкинскіе героп. Еще-бы!, еще-бы! какъ не помнить! каждую строку помнимъ, «всѣ» помнимъ изъ стараго романса:

На то-ль, чтобы печали
Въ любви намъ находить...

Безсмертная рѣчь Достоевскаго для г. Гриневича — «простое недоразумѣніе», «эфемерный успѣхъ» котораго «разсѣялся» безслѣдно, послѣ того какъ Н. К. Михайловскій и Глѣбъ Успенскій «разъяснили» пустоту и ничтожество, и даже болѣе — лживость и подтасованность этой рѣчи, — въ статьяхъ, которыя тоже, безъ сомнѣнія, «всѣ помнятъ». А для того, чтобы напомнить безпамятнымъ, г. Гриневичъ не брезгуетъ повторить старую пошлость Глѣба Успенскаго, назвавшаго «всечеловѣка» Достоевскаго «всезайцемъ» и съ благороднымъ негодованіемъ либеральнаго лицемѣрія утверждавшаго, что рѣчь самаго искренняго изъ нашихъ великихъ романистовъ была разсчитанной ловлей популярности. Вотъ эту послѣднюю «заслугу» въ формулярѣ знаменитаго «народника» дѣйствительно нужно и стоитъ помнить. Вообще такъ называемое «честное» направленіе нашей литературы (читай: либеральное) такъ долго и усердно рекламировало свою добродѣтель, что многихъ успѣло убѣдить въ реальности своей монополіи, и мы слишкомъ часто склонны забывать окружающія громкій эпитетъ роковыя ковычки. Г. Гриневичъ, надо отдать ему

справедливость, въ своей статьѣ лишній разъ подтверждаетъ намъ ихъ необходимость, самымъ безцеремоннымъ образомъ «излагая» (отъ корня лож—») несимпатичныя ему статьи о Пушкинѣ гг. Минскаго и Мережковскаго.

Для г. Гриневича русская «словесность» перестала существовать послѣ *Отечественныхъ Записокъ*, какъ не существуетъ она въ школьныхъ учебникахъ послѣ Гоголя и Кольцова. Свою археологичность онъ доводитъ до курьеза, цитируя изъ стихотворенія Полонскаго на юбилей 1880 года уже давно несуществующій стихъ: «ночь и Лысая гора». Стихъ этотъ, составлявшій въ ряду многихъ другихъ характеристику поэзіи Пушкина, ея народности и непосредственности ея вдохновенія, подвергся въ свое время поверхностному и пошловатому глумленію со стороны Н. К. Михайловскаго. Не въ мѣру стыдливый поэтъ поспѣшилъ вычеркнуть его изъ стихотворенія и теперь его можно найти только въ упомянутой статьѣ критика *Отеч. Записокъ*, гдѣ, безъ сомнѣнія, и откопалъ его г. Гриневичъ, не позабывъ, конечно, повторить при этомъ «своими словами» и экспертизу «учителя».

Въ томъ-же духѣ, какъ г. Гриневичъ, пишутъ гг. Ляцкій и Мякотинъ. Первый, разбирая письма Пушкина, кружится вокругъ либеральныхъ настроеній первыхъ лѣтъ поэта и, видимо, не можетъ подняться надъ ихъ уровнемъ. Переломъ въ міросозерцаніи Пушкина и его національное направленіе послѣднихъ лѣтъ, т. е. все то, что дѣлаетъ изъ Пушкина — Пушкина, а не Рылѣева или Огарева съ первоклассными талантомъ,—для итенца гнѣзда *Русскаго Богатства* «темна вода во облацѣхъ небесныхъ». Для него это такое-же «недоразумѣніе», какъ для г. Гриневича рѣчь Достоевскаго. Онъ толкуетъ о потерѣ поэтомъ «душевнаго равновѣсія», о фатальной роли Жуковскаго въ дѣлѣ возвращенія Пушкину политической свободы, «купленной дорогой цѣной свободы духа». Въ послѣдніе годы, по его мнѣнію, передъ нами уже «не тотъ, не настоящій Пушкинъ, говорившій, что вдохновеніе столь-же нужно для геометріи, какъ и для поэзіи, а совершенно другой человѣкъ, мало проницательный, неувѣренный въ себѣ, искусственно создающій себѣ призрачныя цѣли». И далѣе звучатъ уже роковыя слова: «сжегъ все, чему поклонялся; поклонился тому, что сжигалъ» (отд. II, стр. 179). Либеральная анафема произнесена.

Еще ретивѣе г. Мякотинъ. Въ статьѣ «Изъ пушкинской эпохи», которую правильнѣе было-бы озаглавить «Пушкинъ и декабристы», онъ даетъ постепенную картину «паденія» поэта. Уже и въ молодости поэтъ не стоялъ на надлежащей высотѣ: «по отношенію къ передовымъ кружкамъ тогдашней молодежи Пушкинъ не былъ, однако, ихъ пѣвцомъ и вдохновителемъ, какъ не былъ и простымъ ихъ отголоскомъ. Если для послѣдней роли онъ былъ слишкомъ самостоятеленъ, то для первой ему не доставало выдержанной прямолинейности характера и сосредоточенности страсти». Нечего и говорить, что послѣ ссылки (которую г. Мякотинъ оплакиваетъ, какъ удаленіе отъ «высоко-интеллигентнаго» петербургскаго круга, но изъ которой поэтъ вернулся выросшимъ въ этихъ своихъ «сорокъ дней въ пустынѣ»), онъ окончательно теряетъ вѣсъ въ глазахъ критика. «Онъ не нашелъ уже тѣхъ прежнихъ друзей, которые, бережно сдерживая чрезмѣрные порывы его горячей натуры, вмѣстѣ съ тѣмъ «высокимъ стремленьемъ думъ», помогали ему создавать бо́льшія требованія къ жизни». Собственные взгляды поэта для г. Мякотина лишь продуктъ его легкомыслія и малодушія: они «не сложились въ какую-либо прочную и стройную систему, дававшую поэту право на мѣсто среди отечественныхъ консерваторовъ» (какъ будто поэты вырабатываютъ политическія системы, хотя-бы и консервативныя), — «они скорѣе представляли собою рядъ колебаній и уступокъ, лишенныхъ строгой послѣдовательности». И въ заключеніе г. Мякотинъ, не стѣсняясь, пишетъ: «нельзя, какъ извѣстно, сказать и того, чтобы эти уступки сильно улучшили положеніе самого поэта...» Вотъ снова выходка, достойная «честнаго» (въ ковычкахъ! пожалуйста, въ ковычкахъ!) направленія.

Достоевскій прыгалъ «всезайцемъ», чтобы сорвать аплодисменты публики, Пушкинъ «уступалъ» въ своихъ взглядахъ, чтобы получше «устроиться», — такъ «пишутъ исторію» на страницахъ нашихъ «прогрессивныхъ» журналовъ. «Calomniez, calomniez — il en reste toujours quelque chose». Самъ поэтъ могъ-бы отнестись съ презрѣніемъ къ грязи, которой такъ много швыряли въ него и при жизни: «хвалу и клевету пріемли равнодушно». Но мы — его «ретроградные» читатели— обязаны эту клевету отмѣтить и «запомнить».

Наши «шестидесятники» и «семидесятники», старые и молодые, «ничего не забыли и ничему не научились». Конечно, никакой храбрый принцъ не придетъ нарушить ихъ волшебное очарованіе, и они будутъ себѣ стоять да стоять, «какъ памятникъ надгробный среди обителей людскихъ», — до тѣхъ поръ пока не свалятся. Пройдетъ еще пятьдесятъ.

сто лѣтъ, придетъ новый юбилей Пушкина — и снова, навстрѣчу поэту, раздадутся тѣ-же мертвыя рѣчи изъ тѣхъ-же «гробовъ повапленныхъ». Ихъ можетъ только привѣтствовать прохожій:

....Каменѣйте смѣло,
Не оживитъ васъ лиры гласъ.

П. Перцовъ.

Вандалы.

*(Продолженіе *).*

III.

Кіево-Печерская Лавра.

Изъ Кіева намъ сообщаютъ также совсѣмъ безотрадныя извѣстія. Казалось-бы, художественныя сокровища такой святыни русскаго народа, какъ Кіево-Печерская Лавра, должны были-бы быть неприкосновенны; однако, оказывается, что знаменитый и сказочно-прекрасный Петровскій иконостасъ въ главномъ соборѣ упраздненъ, отставленъ въ сарай, а на его мѣстѣ воздвигается новый, мраморный (!), яко-бы древне-русскаго характера. Положимъ, эта новая прелесть будетъ отлично соотвѣтствовать новой-же росписи собора, которая, какъ извѣстно, поручена В. П. Верещагину, поистинѣ справедливо прозванному «академическимъ». Про работы послѣдняго корреспондентъ нашъ сообщаетъ, что это нѣчто до такой степени тоскливое и бездарное, что даже живопись храма Спаса въ Москвѣ покажется рядомъ съ ней чуть-ли не рафаэлевской.

И чего, казалось-бы, трогать старую живопись, которая, положимъ, была въ стилѣ XVIII в., барочная, темная, но все-же въ декоративномъ отношеніи весьма и весьма порядочная, а ужъ если трогать, то какъ-же не обратиться къ прославленнымъ авторамъ живописи Владимірскаго собора въ томъ-же Кіевѣ, къ Васнецову, Нестерову и Врубелю *)? Не поздравляемъ заправилъ этого дѣла, но за то питаемъ надежду, что живопись г. Верещагина на сей разъ будетъ такъ плоха, что, наконецъ, всѣ догадаются и убѣдятся, вполнѣ и навсегда, что сей профессоръ — непозволительный богомазъ!

*) См. №№ 21—22.

IV.

Владимірскій Соборъ.

Не болѣе утѣшительно и то, что сообщаетъ намъ нашъ корреспондентъ о вышеупомянутомъ Владимірскомъ соборѣ. Казалось-бы, это художественное твореніе, которымъ заинтересовалась вся Россія, фанатическіе поклонники котораго находятся не только у насъ, но даже на западѣ, казалось-бы, что такое художественное твореніе должно было-бы, по крайней мѣрѣ въ первые годы своего существованія (гдѣ у насъ разсчитывать на болѣе долгій срокъ *), гарантировано отъ варварства и вандализма. Однако, это не такъ! Всѣмъ памятенъ скандалъ, приключившійся годъ или года два тому назадъ, когда на мѣстѣ преступленія былъ застигнутъ церковный сторожъ, подмалевывавшій васнецовскій орнаментъ на хорахъ (многимъ еще памятенъ дивный «mot» этого сторожа: «больно трудно краски подобрать»). Теперь, вѣроятно, нечего уже больше подмалевывать, зато творится другое безчинство. Картина Нестерова «Крещеніе» чуть не погорѣла (подрамникъ ея и впрямь погорѣлъ, а холстъ закопченъ). Но этого мало. Каменная колонна вверху, на площадкѣ лѣстницы, сломанная какъ-то во время наплыва богомольцевъ, замѣнена деревянной, выкрашенной подъ мраморъ (и неудачно); масса цвѣтныхъ стеколъ повыбито и замѣнено бѣлыми; рядомъ съ прекрасными Васнецовскими изображеніями понаставлены невозможные кіоты — дары усердныхъ жертвователей. Въ торжественныхъ случаяхъ исключены натуральные пальмы и лавры (какъ-бы католическіе), но зато допускаются, и въ неограниченномъ размѣрѣ, холщевыя и бархатныя розы и «макартовскіе» букеты. Кромѣ всего этого, соборъ вообще содержится очень грязно, что совершенно неприлично, принимая во вниманіе то громадное значеніе, которое онъ пріобрѣлъ въ религіозномъ сознаніи русскаго народа.

V.

Ротонда Гваренги.

Послѣдніе слѣды роскоши въ Кушелевскомъ паркѣ (на Выборгской сторонѣ) не устояли передъ руками эксплоататоровъ: чудесная ротонда, построенная Гваренги, въ которой стояла въ былое время статуя Екатерины, пошла нынче осенью на сломъ, и это, подумаешь, чтобы добыть нѣсколько жалкихъ кирпичей и заржавленнаго желѣза! Теперь

свидѣтелями прежняго великолѣпія остаются превращенный въ какой-то пріютъ, но еще сохраняющій свой air de grandeur, дворецъ, съ его наполовину сокрушенной гранитной эспланадой по Невѣ, полузасохшіе пруды и каналы, да среди парка, почти совершенно вырубленнаго, чудесной формы каменная урна, тоскливо прячущаяся въ общипанномъ кустарникѣ

Б. Венгаминовъ.

Брюлловское торжество.

Каждый журналъ и всѣ газеты сочли своимъ долгомъ дать описаніе торжества въ честь Брюллова, которое происходило 12-го декабря въ Академіи Художествъ.

Всѣ уже знаютъ, что народу была масса, что все было очень чинно и даже внушительно.

Г. Деларовъ произнесъ рѣчь очень обстоятельную и пространную.

Г. Деларовъ большой любитель искусства, и мы не ошибались, предполагая, что онъ скажетъ что-нибудь не банальное и вполнѣ соотвѣтствующее торжественному моменту чествованія нашего знаменитаго художника.

Рѣчь его лилась красиво, и имъ сказано было все, что слѣдовало сказать въ такомъ случаѣ.

Закончилось чествованіе чтеніемъ привѣтственныхъ телеграммъ, неизбѣжной кантатой и, наконецъ, обозрѣніемъ брюлловской выставки, на которой были такіе шедѣвры, какъ портреты гр. Самойловой, гг. Олениныхъ, г. Львова и пр.

Все это уже констатировали газеты, но объ одномъ инцидентѣ, я бы прямо сказалъ — недоразумѣніи, онѣ упомянули лишь вскользь, а между тѣмъ о немъ стоитъ поговорить. Надняхъ, впрочемъ, въ одномъ изъ номеровъ «Московскихъ Вѣдомостей» мнѣ попалась небольшая замѣтка о «торжествѣ», въ которой говорилось въ нѣсколькихъ строкахъ и объ интересующемъ меня фактѣ. Привожу ихъ цѣликомъ:

«На каѳедру всходитъ небольшой худощавый человѣкъ во фракѣ. Русые, густые, нѣсколько вьющіеся волосы, русые-же усы и бородка клиномъ. Не успѣлъ онъ появиться, какъ залъ дрогнулъ отъ кликовъ и рукоплесканій, привѣтствовавшихъ крупнѣйшаго изъ современныхъ русскихъ художниковъ — Илью Ефимовича Рѣпина. Добродушнѣйшимъ образомъ улыбаясь, окидывалъ онъ глазами собраніе.

«— Я не ораторъ, простите, мнѣ трудно передъ такимъ блестящимъ обществомъ... я буду говорить просто... объ искусствѣ...

«И онъ заговорилъ не красно, но интересно, и объ эллинизмѣ у Брюллова, и объ его рисункѣ. «Со временъ Рафаэля были всего три великіе рисовальщика: Брюлловъ, Мейсонье и испанецъ Фортуни». Вдругъ ему показалось, что онъ вдался въ излишнія спеціальныя подробности. «Извините, но по своему ремеслу не могу обойти, увлекаюсь». Это «ремесло» въ устахъ Рѣпина было очаровательно! Интересна мысль-гипотеза: «Русское искусство пойдетъ, можетъ быть, совершенно своеобразнымъ путемъ, можетъ быть, отъ лубка! Мы видимъ уже въ Васнецовѣ, какъ онъ изъ *каракулъ* XII или XIV вѣка создаетъ чудныя вещи, даетъ святыхъ угодниковъ, героевъ русскаго народа».

Такъ передаетъ рѣчь г-на Рѣпина восторженный рецензентъ «Моск. Вѣд.» Въ сущности, и въ этомъ небольшомъ отрывкѣ столько перловъ рѣпинскаго легкомыслія, что можно бы этимъ и удовольствоваться, но я все же не могу не привести еще коечего, что осталось у меня въ памяти отъ этой изумительной рѣчи.

Послѣдовательно изложить ее невозможно, такъ какъ въ ней отсутствовало главное — мысль. Это былъ наборъ какихъ то совершенно безсвязныхъ отрывковъ и всевозможныхъ курьёзовъ, отъ которыхъ дѣлалось неловко.

Повторяя выраженіе г. Деларова, что Брюлловъ былъ эллинъ, г. Рѣпинъ подтвердилъ, что Брюлловъ дѣйствительно былъ грекъ, такъ какъ прежде воспитывали на антикахъ. Вслѣдъ за тѣмъ, не соглашаясь съ г. Деларовымъ, утверждавшимъ, что живопись Брюллова можно уподобить античнымъ барельефамъ, ораторъ компетентно заявилъ, что въ «Послѣднемъ днѣ Помпеи» уходящая въ даль улица написана крайне живо и перспектива соблюдена вполнѣ точно.

На рисунокъ въ прежнее время смотрѣли какъ на спортъ, въ настоящее же время, по заявленію оратора, рисунку не учатся, его ставятъ на второмъ планѣ.

Теперь интересуются *исключительно* искусствами декоративнымъ и прикладнымъ. Прикладное искусство, по мнѣнію г. Рѣпина, не есть настоящее искусство также, какъ и модное теперь (?) японское искусство, въ которомъ нѣтъ ни рисунка, ни настоящаго творчества (??). Тутъ-же была изрѣчена отнынѣ безсмертная фраза, что «послѣ Рафаэля было только три великихъ рисовальщика: Брюл-

ловъ, Мейсонье и Фортуни *)». «Среди же всѣхъ ихъ надо отдать предпочтеніе Брюллову. Конечно, у Мейсонье, напр., когда лошадь стоитъ, она стоитъ, тамъ когда что-нибудь написано, такъ оно все написано, все хорошо, все какъ надо, но все же это все грузно, у Брюллова же все легко и красиво». (Эти то слова г. Рѣпинъ и счелъ за «слишкомъ спеціальныя свѣдѣнія», въ чемъ и извинился). Послѣ этого ораторъ пустился объяснять, въ чемъ разница между медицинскимъ (?) рисункомъ и художественнымъ, и что рисунокъ анатомическій при всей своей правильности не можетъ считаться художественнымъ.

Расхваливъ Брюллова, г. Рѣпинъ, со свойственной ему стойкостью въ убѣжденіяхъ, вдругъ началъ оправдываться: «скажутъ, что вотъ я расхвалилъ Брюллова, такъ значитъ я его *рекомендую* (буквальное выраженіе). Однако, идти по пути Брюллова нельзя. Брюлловъ былъ—олеандра, онъ былъ апельсиновое дерево; но если вы засадите всю Россію апельсиновыми деревьями, то все же вамъ захочется нашихъ антоновскихъ яблочковъ».

Антоновскимъ яблочкомъ тутъ невольно оказался самъ г. Рѣпинъ, который въ Академіи занялъ мѣсто не менѣе прочное, чѣмъ Брюлловъ, но только съ той разницей, что маститый авторъ «Бурлаковъ» является въ нашемъ искусствѣ представителемъ именно антоновской, яблочной, культуры, которая не менѣе угнетаетъ настоящее художество, чѣмъ уже отцвѣтшія апельсиновыя рощи.

Далѣе въ интересной рѣчи слѣдовало, что «Брюлловъ былъ слишкомъ искусственъ, первымъ же условіемъ живописи является искренность. Намъ не нужно эллинскихъ вліяній, намъ нуженъ русскій народный духъ, но, съ другой стороны, одной искренности мало и не всякая искренность пріятна. Искусство, какъ выразился «кто-то» (?), есть—«гимнъ міру» и потому искренность здѣсь должна соединяться съ разумностью и глубокимъ изученіемъ, которое даетъ Академія».

Приведенные отрывки достаточны, чтобы оцѣнить весь хаосъ взглядовъ г. Рѣпина. Бѣда не въ томъ, что рѣчь была сказана нескладно: никто ораторскихъ способностей отъ г. Рѣпина не требовалъ. Бѣда даже и не въ томъ, что у г. Рѣпина нѣтъ опредѣленныхъ художественныхъ убѣжденій: это всѣмъ давно извѣстно; одно непростительно, что онъ въ такой торжественный моментъ, передъ аудиторіей, гдѣ чтутъ его художественный авторитетъ, рѣшается изрекать такія обидныя нелѣпости. Вѣдь могутъ и вправду повѣрить, что Фортуни рисовалъ лучше, чѣмъ Веласкецъ!

*) *Послѣ Рафаэля было немало великихъ рисовальщиковъ, безконечно превосходящихъ и Брюллова, и Мейсонье, и Фортуни. Напоминаемъ г. Рѣпину, что за это время жили и работали „хотя-бы“ слѣдующіе художники: Веласкецъ, Рембрандтъ, Гальсъ, Тербургъ, Рибера и Ванъ-Дейкъ. Неужели они не существуютъ для г. Рѣпина?*

Новая книга по исторіи русскаго искусства *).

Хотя робко, упрямо и медленно, но, все-таки, теперь наконецъ утвердилась столь долго оспариваемая истина, что происхожденіе, развитіе и дальнѣйшая судьба русскаго искусства находятся въ тѣснѣйшей зависимости отъ успѣшнаго изученія памятниковъ нашей художественной старины. Послѣ почти двухвѣкового исканія всякаго свѣта только на западѣ, послѣ долгихъ и, конечно, безплодныхъ усилій примѣнить къ исторіи развитія нашего искусства тѣ-же причины, условія и обстоятельства, благодаря которымъ возникла и создалась западная культура, мы начали оглядываться назадъ, на свое забытое родное, на прошедшія судьбы нашей страны. И вотъ тогда-то пришлось неожиданно убѣдиться, что въ самомъ центрѣ древней русской земли, въ предѣлахъ Владиміро-Суздальской области и въ сосѣднихъ съ нею мѣстностяхъ, занятыхъ великороссійскимъ племенемъ, уже нѣсколько столѣтій назадъ нарождалась своеобразная культура. Эта культура рано погибла, и всѣ духовные интересы народа остановились сразу передъ необходимостью отстаивать самое свое существованіе.

Здѣсь нѣтъ надобности распространяться о нашихъ историческихъ невзгодахъ, о татарскомъ разгромѣ и т. д., достаточно замѣтить, что русскому народу гораздо ранѣе, чѣмъ, напримѣръ, германскому или итальянскому, пришлось сложиться въ единое сильное государство и что затѣмъ всѣ силы страны поглотились уже служеніемъ «великому царскому дѣлу», какъ говорили московскіе люди прошедшихъ вѣковъ.

*) „Исторія русскаго искусства отъ древности до нашего времени“, сочиненіе А. П. Новицкаго. Москва. 1899.

Нарождавшаяся русская культура погибла. Она была принесена въ жертву политическимъ потребностямъ. Въ теченіе долгаго ряда лѣтъ она оставалась въ забвеніи; потомъ начали даже отрицать самое ея существованіе. Къ счастью, это время уже миновало...

Русская культура, какъ и всякая другая, слагается изъ многихъ составныхъ частей. Сюда относится и вся область искусства. Едва-ли, однако, можно серьезно утверждать, что эта послѣдняя область успѣла получить въ старинной русской жизни разностороннее выраженіе. Что наши предки обладали большимъ художественнымъ тактомъ и творческою мыслью—объ этомъ съ очевидностью свидѣтельствуютъ немалочисленные памятники церковнаго зодчества и стѣнной живописи, сохранившіеся, помимо Москвы, во Владимірѣ, въ Ярославлѣ, Ростовѣ, Новгородѣ, Псковѣ и еще въ нѣсколькихъ городахъ. Но едва-ли не преждевременно говорить уже объ *исторіи* русскаго искусства, принимая во вниманіе его, такъ сказать, еще младенческій возрастъ.

Тѣмъ интереснѣе было намъ обратиться къ труду г. Новицкаго, впрочемъ, еще не оконченному. Но и изъ тѣхъ шести выпусковъ, которые уже опубликованы (всего обѣщано двѣнадцать), дозволительно заключить, что сочиненіе почтеннаго автора, «Исторія Русскаго Искусства», въ сущности, совсѣмъ не *исторія*, а только иллюстрированный *каталогъ* нѣкоторыхъ образцовъ русскаго зодчества и живописи, съ пояснительнымъ текстомъ.

Никакихъ обобщительныхъ выводовъ авторъ не дѣлаетъ, да и самая связь искусства съ различнаго рода вліяніями, по крайней мѣрѣ въ изданныхъ шести выпускахъ, вовсе упущена. Впрочемъ, мы нашли не безъинтереснымъ взглядъ г. Новицкаго на общій характеръ русскихъ построекъ. Однако, пусть авторъ говоритъ самъ за себя.

«Западная архитектура, поясняетъ онъ, лишь за исключеніемъ нѣкоторыхъ стилей, пріучила нашъ глазъ къ симметріи. Здѣсь (т. е. въ русскихъ постройкахъ) мы этого не видимъ, и вотъ отсюда-то и явилось убѣжденіе, что наши постройки безпорядочно разбросаны. То-есть, каждая отдѣльная часть зданія и у насъ выстроена симметрично, но въ общей концепціи симметріи нѣтъ. Но всмотрѣвшись внимательнѣе, мы за то находимъ въ ней нѣчто гораздо высшее — а именно *балансъ* отдѣльныхъ частей. Балансъ этотъ проявляется или въ различіи детальныхъ украшеній частей въ общихъ формахъ сходныхъ между собою, что съ перваго раза даже не замѣчается, а обнаруживается только при внимательномъ осмотрѣ и, благодаря этому, возбуждаетъ болѣе продолжительный интересъ къ зданію, не утомляя глазъ своимъ однообразіемъ; или же въ различіи формъ и деталей у двухъ частей одинаковой величины; или же въ равенствѣ двухъ противоположныхъ частей зданія своими массами, т. е. когда одна часть выше, но тоньше, а другая шире, но ниже, но такъ, что объемы ихъ почти равны; или же, наконецъ, когда двѣ или три части вмѣстѣ балансируютъ съ одною большою». Но, повторяемъ, самостоятельныя сужденія авторъ высказываетъ съ самою досадною сдержанностью и гораздо охотнѣе ссылается на чужія мнѣнія, цитируя различныхъ знатоковъ искусства. Такъ напримѣръ, говоря объ общемъ складѣ красоты въ старинной русской архитектурѣ, г. Новицкій очень кстати приводитъ остроумное замѣчаніе И. Е. Забѣлина о томъ, что въ понятіяхъ нашихъ предковъ «носилась мысль, представлявшая зданіе какъ бы живымъ существомъ; поэтому и кровля зданія, въ извѣстномъ отношеніи, пріобрѣтала значеніе головного убора, такъ же какъ и окна пріобрѣтали значеніе очей. Подъ вліяніемъ такихъ сближеній и кровля и окна сосредоточивали особую заботливость объ ихъ украшеніи». Обращаясь къ вопросу о состояніи древней русской художественной промышленности, насколько о томъ позволяютъ судить археологическія находки, авторъ разсматриваемой нами «Исторіи» приводитъ отзывъ проф. Н. П. Кондакова, удостовѣряющаго, что «самыя утонченныя художественныя производства существовали въ Кіевѣ, что ими занимались *русскіе* мастера и притомъ въ широкихъ размѣрахъ, что мастера эти распространяли свои произведенія въ Рязань, Суздаль, а слѣдовательно находка византійскаго стиля вовсе не представляетъ собою, какъ думали еще очень недавно, греческаго заноса, но, напротивъ — памятникъ мѣстной работы въ хорошо усвоенномъ пошибѣ и притомъ вещь съ опредѣленнымъ назначеніемъ, съ понятною для владѣльца орнаментаціею и для него лично важнымъ смысломъ». Вообще, этотъ серьезный изслѣдователь русской художественной старины является убѣжденнымъ защитникомъ ея самобытности, хотя, конечно, и не отрицаетъ, что извѣстный ея періодъ характеризуется только воспроизведеніемъ и невольнымъ искаженіемъ образцовъ иноземнаго творчества. Даже столь сложное и оригинальнѣйшее созданіе русской архитектуры, каковъ московскій соборъ Василія Блаженнаго, построенъ *русскими* мастерами, Постникомъ и Бармой, «премудрыми и удобными къ такому чуд-

пому дѣлу», какъ повѣствуетъ недавно найденная лѣтописная замѣтка о построеніи собора. А между тѣмъ въ теченіе столѣтій слава этой постройки приписывалась итальянскимъ зодчимъ!..

Возвратимся, впрочемъ, къ труду г. Новицкаго. Все содержаніе русскаго искусства авторъ распредѣляетъ на три періода: первый періодъ—съ древнѣйшихъ временъ до Петра I, второй періодъ—отъ Петра I до XIX вѣка, и, наконецъ, третій періодъ—отъ XIX вѣка до новѣйшаго времени. Едва-ли однако правильно придерживаться въ настоящемъ случаѣ хронологической послѣдовательности. Дѣло въ томъ, что развитіе искусства шло далеко неравномѣрно на пространствѣ русской земли, такъ какъ самый пульсъ народной жизни бился не вездѣ одинаково. Оно слагалось въ зависимости прежде всего отъ обстоятельствъ *мѣста*, а не *времени*, и мы предпочли бы поэтому видѣть изложеніе его судебъ въ распредѣленіи не по періодамъ, а по областямъ. И эти особенности мѣстныхъ условій настолько рѣшительны, что искусство Суздаля, напримѣръ, лежащаго въ центрѣ страны, предоставленное поэтому самостоятельнымъ усиліямъ народа, пріобрѣло иной характеръ, чѣмъ въ Кіевѣ, положеніе котораго на окраинѣ открывало широкій доступъ вліяніямъ иноземныхъ культуръ.

Но каковы бы ни были ошибки общаго плана, трудъ г. Новицкаго представляетъ во всякомъ случаѣ цѣнный вкладъ въ ту популярную литературу, назначеніе которой служить не узкому кружку спеціалистовъ, а большой публикѣ. Въ этой именно средѣ «Исторія Русскаго Искусства» справедливо можетъ разсчитывать на прочный и заслуженный успѣхъ.

Библіофилъ.

Свѣдѣнія.

1. Отлагая до перваго нумера слѣдующаго года печатаніе обширной статьи А. Бенуа о К. П. Брюлловѣ, мы даемъ выше, по случаю исполнившагося, 12-го декабря, столѣтія со дня рожденія знаменитаго художника, три снимка съ портретовъ его работы.

Портреты эти не появлялись въ воспроизведеніяхъ. Два изъ нихъ (на стр. 177 и 178) находятся въ собственности А. З. Хитрово, а третій (стр. 179) принадлежитъ князю П. Д. Волконскому. Кромѣ вышеозначенныхъ портретовъ, въ текущемъ году въ «Мірѣ Искусства» было помѣщено семь снимковъ съ произведеній К. П. Брюллова (см. т. I, стр. 131, 132, 133, и т. II, стр. 30, 31, 32, 33).

2. Художникъ Лепэръ (Louis-Auguste Lepère, род. въ 1849 г.) является преобразователемъ современной гравюры на деревѣ. Этотъ родъ искусства началъ совершенно замирать подъ давленіемъ столь быстро распространявшагося механическаго способа воспроизведенія иллюстрацій при помощи фотографіи. Лепэръ своими талантливыми работами придалъ гравюрѣ все значеніе самостоятельной отрасли искусства, слѣдующей своимъ особымъ законамъ и вовсе не предназначенной къ исключительно прикладной, служебной роли. Помѣщенные на стр. 182—183 снимки съ политипажей Лепэра заимствованы изъ только-что появившагося изданія «Les minutes parisiennes». Прекрасныя воспроизведенія съ работъ того-же художника имѣются въ журналѣ «Die graphischen Künste» (т. III и XV).

3. Проекты декоративной отдѣлки столовой, исполненные Е. Полѣновой совмѣстно съ А. Головинымъ, предназначены для лѣтняго деревенскаго дома въ имѣніи М. Ѳ. Якунчиковой. Нѣсколько снимковъ съ этихъ работъ были помѣщены въ англійскомъ журналѣ «Artist» за 1899 г.

4. Старинный русскій ларь для продажи свѣчей воспроизводится (стр. 201) по фотографіи Корелина въ Нижнемъ-Новгородѣ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА"

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — „Толстой и Достоевскій" (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).

Кн. А. Урусова — „Гёте и Пушкинъ" (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).

Г. Ларошa — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.

Ф. Нитче — „Вагнеръ въ Байрейтѣ".

Александра Бенуа — рядъ отдѣльныхъ главъ изъ новаго труда „Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ" и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ спеціальные номера посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова,** гр. **Ѳ. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа,** и др.

Отдѣльные номера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 нумера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » заграницу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

Подписной годъ начинается съ 1-го Января.

Первый двойной номеръ, посвященный произведеніямъ художника **В. Сѣрова,** выйдетъ около 15-го Января.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Открыта подписка на 1900 годъ

НА ЖУРНАЛЪ

● 1900 ●

НОВЫЙ МІРЪ

● 1900 ●

иллюстрированный двухнедѣльный вѣстникъ современной жизни, политики, литературы, науки, искусства и прикладныхъ знаній издаваемый ТОВАРИЩЕСТВОМЪ М. О. ВОЛЬФЪ, подъ редакціею П. М. Ольхина.

ЗА ЧЕТЫРНАДЦАТЬ РУБЛЕЙ

безъ всякой доплаты за пересылку премій **подписчики „НОВАГО МІРА“ получатъ въ теченіе 1900 года**, съ доставкою и пересылкою во всѣ мѣста Россійской Имперіи, слѣдующія пять изданій:

1) ЖУРНАЛЪ **„НОВЫЙ МІРЪ“** съ „Современной Лѣтописью“. 24 выпуска въ форматѣ лучшихъ европейскихъ иллюстрацій.	2) Иллюстрированный журналъ прикладныхъ знаній **„МОЗАИКА НОВАГО МІРА“** (24 выпуска) вмѣщающій въ себѣ 16 рубрикъ.	3) ЖУРНАЛЪ **„ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЕЧЕРА НОВАГО МІРА“** 12 ежемѣсячныхъ иллюстрированныхъ книжекъ романовъ и повѣстей для семейнаго чтенія.
4) 12 ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ КНИГЪ ЕЖЕМѢСЯЧНАГО ЖУРНАЛА **„БИБЛІОТЕКА РУССКИХЪ И ИНОСТРАНЫЫХЪ ПИСАТЕЛЕЙ“,** ВЪ СОСТАВЪ КОТОРАГО ВОЙДУТЪ: **А) ШЕСТЬ** ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ ТОМОВЪ полнаго собранія сочиненій **ИВ. ИВ. ЛАЖЕЧНИКОВА** (тт. 7—12). **Б) ШЕСТЬ** ПЕРЕПЛЕТЕННЫХЪ ТОМОВЪ полнаго иллюстрированнаго собранія сочиненій **ГЕНРИХА ГЕЙНЕ** (тт. 7—12).		5) ДВѢ РОСКОШНО ПЕРЕПЛЕТЕННЫЯ КНИГИ, ежемѣсячнаго иллюстрированнаго изданія **„ЖИВОПИСНАЯ РОССІЯ“,** посвященныя описанію **Южнаго Поволжья и Уральской области.**

Лица, желающія получить въ 1900 году при „Новомъ Мірѣ“, „Мозаикѣ“ и „Литературныхъ Вечерахъ“ за этотъ годъ **всѣ 12 переплетенныхъ томовъ полнаго собранія сочиненій Ив. Ив. Лажечникова, всѣ 12 переплетенныхъ томовъ полнаго иллюстрированнаго собранія сочиненій Генриха Гейне и, вмѣсто 2-хъ, четыре изящно переплетенныя книги „Живописной Россіи“**, посвященныя описанію: 1) Внутренняго нестепнаго пространства, 2) Донско-Каспійской области, 3) Южнаго Поволжья и 4) Уральской области, уплачиваютъ за годовое изданіе „Новаго Міра“ со всѣми вышеперечисленными приложеніями, вмѣсто 14-ти руб., — **26 руб.** (заграничные подписчики 36 рублей)

Кромѣ подписки на журналъ съ приложеніями за два года, редакція „Новаго Міра“, по примѣру прошлаго года, рѣшила допустить для желающихъ замѣну объявленныхъ приложеній прошлогодними, а именно, взамѣнъ второй половины соч. Лажечникова и Гейне, желающіе могутъ получить въ 1900 году первую половину сочиненій этихъ писателей; вмѣсто же двухъ книгъ „Живописной Россіи“ за 1900 годъ, — двѣ книги того же изданія выпущенныя въ 1899 году, т. е. посвященныя описанію Внутренняго Нестепного пространства и Донско-Каспійской области.

☛ Гг. подписчиковъ, желающихъ воспользоваться правомъ выбора премій, взамѣнъ объявленныхъ на 1900 годъ, просятъ заявлять о своемъ желаніи **при самой подпискѣ на журналъ,** излагая свое желаніе **по возможности** на отдѣльномъ листкѣ бумаги.

ГОДОВАЯ ПОДПИСНАЯ ЦѢНА „НОВОМУ МІРУ“

со всѣми приложеніями и преміями, съ доставкою и пересылкою во всѣ мѣста Россійской Имперіи. . . . . **14 Р.**

Роскошное изданіе — **18** руб. За границу — **24** руб., роскошное изданіе — **28** руб.

Допускается разсрочка платежа, при чемъ при подпискѣ должно быть внесено не менѣе ***2 руб.,*** *остальныя же деньги могутъ высылаться, по усмотрѣнію подписчика, ежемѣсячно, до уплаты всѣхъ* ***14 руб.*** *При подпискѣ въ разсрочку безплатныя преміи высылаются только по уплатѣ всей подписной суммы.*

Объявленія для помѣщенія въ журналахъ: «НОВЫЙ МІРЪ» и «МОЗАИКА НОВАГО МІРА», — принимаются съ платою: сзади текста по **40** коп. за строку нонпарели въ 1/5 ширины страницы «Новаго Міра» или въ 1/3 ширины «Мозаики Новаго Міра». Передъ текстомъ плата двойная.

Подписка на „НОВЫЙ МІРЪ“ и объявленія принимаются въ конторахъ журнала, при книжныхъ магазинахъ Т-ва М. О. ВОЛЬФЪ, въ С.-Петербургѣ, Гостиный Дворъ, № 18, и въ Москвѣ, Кузнецкій Мостъ, № 12, а также въ Редакціи „НОВАГО МІРА“, въ С.-Петербургѣ, Васильевскій Островъ, 16 линія, собственный домъ, №№ 5—7.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 28-го декабря 1899 .

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

93-5
386-1
Nx
1
M668
1899
no.2
GETTY CENTER LIBRARY